

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2017

Bc. Kateřina Nováková

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Bc. Kateřina Nováková

WANG ZENGQI A JEHO POVÍDKOVÉ DÍLO

(Wang Zengqi and His Short Stories)

2017

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Poděkování

Za trpělivé a laskavé vedení, nespočet podnětných připomínek a cenných rad k mé diplomové práci děkuji Mgr. Dušanu Andršovi Ph.D.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Řepíně dne 31. května 2017

.....

Kateřina Nováková

Abstrakt

Wang Zengqi je významným představitelem moderní čínské literatury, je známý především jako autor nostalgických, pastorálně laděných próz z počátku osmdesátých let a jako Shen Congwenův žák. Povídky „Svěcení“ (*Shoujie* 受戒) (1980) a „Příběh Velkého nuru“ (*Danao jishi* 大淖记事) (1981) jsou považovány za jeho nejzdařilejší díla a stavební kameny moderní čínské literatury Nové éry. Práce představuje Wang Zengqiho povídkovou tvorbu na základě tematické a motivické analýzy klíčových povídek. Pozornost je věnována také literárním kvalitám a žánrovým charakteristikám reprezentativních povídek a vývoji autorova literárního stylu. V neposlední řadě práce zkoumá, do jaké míry je Wang Zengqiho tvorba zasažena literární tvorbou a osobou učitele Shen Congwena.

Klíčová slova

Wang Zengqi, Svěcení (*Shoujie* 受戒), Příběh Velkého nuru (*Danao jishi* 大淖记事), Shen Congwen, pastorální próza

Abstract

Wang Zengqi, an important representative of modern Chinese literature, is best known as an author of pastoral, nostalgic fiction, written in the early 1980s, and as Shen Congwen's student. His short stories ,Ordination' (*Shoujie* 受戒) (1980) and "A Tale of Big Nur" (*Danao jishi* 大淖记事) (1981) are considered masterpieces, and stand as major steps in rebirth of New Era Chinese literature. The present paper introduces thematic and motivic analysis of Wang Zengqi's key short stories. Attention is also payed to the literary qualities and genre characteristics of his representative short stories and the development of author's literary style. Finally, the present paper discusses to what extent Wang Zengqi's work is influenced by his teacher, Shen Congwen.

Keywords

Wang Zengqi, Ordination (*Shoujie* 受戒), A Tale of Big Nur (*Danao jishi* 大淖记事), Shen Congwen, pastoral fiction

Obsah

Úvod	8
Poznámka k překladu a transkripci.....	11
Výchozí literatura a prameny	12
1. Životopis a tvorba autora	13
1.1. Dětství a dospívání v Gaoyou 高邮	13
1.2. Studium na Spojené univerzitě jihozápadu	16
1.3. Období dramatické tvorby	18
1.4. Vrcholné období Wang Zengqiho tvorby	20
1.5. Závěrečná fáze spisovatelova života	21
2. Literárně historický kontext	23
2.1. Literatura rodné půdy	23
2.2. Yan'anské hovory	24
2.3. Vlna liberalizace v 80. letech	27
2.4. Literatura ran a literatura přehodnocování	28
2.5. Literatura hledání kořenů	29
3. Wang Zengqiho povídková tvorba	33
4. Wang Zengqiho raná povídková tvorba	36
5. Shen Congwenova literární tvorba	38
6. Techniky proudu vědomí	40
6.1. Proud vědomí jako psychologický a literární termín	40
6.2. Proud vědomí v moderní čínské literatuře	41
6.3. Techniky proudu vědomí	43
6.3.1. Polopřímá řeč	43
6.3.2. Vnitřní monolog	45
6.4. Analýza distinktivních rysů technik proudu vědomí v povídkách Wang Zengqiho a Shen Congwena	47
6.4.1. Gramatická osoba	47
6.4.2. Čas	48
6.4.3. Prostorová a časová deixe	49
6.4.4. Apel a exprese	51
6.4.5. Sémantické znaky	52
6.5. Techniky proudu vědomí v povídkách Wang Zengqiho a Shen Congwena	58
7. Vrcholné období Wang Zengqiho povídkové tvorby	61
7.1. „Svěcení“	64
7.2. „Příběh Velkého nuru“	69
7.3. Motivická analýza povídek „Svěcení“ a „Příběh Velkého nuru“	72
7.3.1. Pojmenování	72
7.3.2. Faktografický popis	73
7.3.3. Výlučnost	74
7.3.4. Manuální práce a řemesla	74

7.3.5.	Lokální zvyklosti.....	75
7.3.6.	Líčení všedního života	75
7.3.7.	Ženy.....	76
7.3.8.	Venkovská morálka.....	77
7.3.9.	Kláštery a mniši.....	78
7.3.10.	Lokální dialekt	78
7.3.11.	Místní kultura.....	79
7.3.12.	Voda	80
7.4.	Povídková tvorba 80. let.....	82
8.	Wang Zengqi a Shen Congwen	84
9.	Závěr.....	90
10.	Seznam použité literatury.....	95
10.1.	Prameny.....	95
10.2.	Sekundární literatura	98

Úvod

Wang Zengqi 汪曾祺 (1920–1997) je vnímán jako autor lyrických a pastorálních próz, z té příčiny bývá jeho tvorba často srovnávána s literární tvorbou Shen Congwena 沈从文 (1902–1988). Wang Zengqi se narodil v severním Jiangsu 江苏, na Spojené univerzitě jihozápadu (*Xi'nan Lianda* 西南联大) vystudoval čínskou literaturu, kde také absolvoval Shen Congwenovy přednášky, a po ukončení školy pracoval jako učitel na střední škole, v muzeu a posléze jako editor. V roce 1962 byl přidělen k souboru Pekingské opery, jako scenárista, jeho hlavním úspěchem zde bylo libreto ke vzorové opeře Shajiabang 沙家浜. Po kulturní revoluci se Wang Zengqi vrátil k psaní prózy, konkrétně povídkové tvorby. Wang Zengqi zazářil na literární scéně v 80. letech publikováním několika literárními kritiky mimořádně oceněných povídek, především povídkou „Svěcení“ (*Shoujie* 受戒) (1980) a „Příběh velkého nuru“ (*Danao ji shi* 大淖记事) (1981). Počátek 80. let představuje nejvýraznější období spisovatelovy literární tvorby. Do své smrti v roce 1997 pak stihl napsat na stovku povídek, esejů, básní, dramat a literárních kritik.

Wang Zengqi nicméně začal psát už ve 40. letech 20. století při studiu čínské literatury na Spojené univerzitě jihozápadu. Po válce publikoval svou první sbírku povídek *Sbírka náhodných setkání* (*Xie hou ji* 邂逅集 (1949), ale v 50. – 70. letech se jeho povídková tvorba omezila pouze na několik povídek, které vyšly na počátku 60. let.

Wang Zengqiho literární tvorba je inspirována čínskou tradicí, starověkou filosofií (především Zhuangzi 庄子 [369–286]), poezií a esejí Su Shia 苏轼 (1037–1101), Du Fuovými 杜甫 (712–770) básněmi. Z moderních spisovatelů jej významně ovlivnil Shen Congwen, který byl jeho učitelem a zároveň blízkým přítelem, ale také Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) či Fei Ming 废名 (1901–1967). Wang Zengqiho tvorba je směsí východních a západních, tradičních i moderních vlivů. Wang Zengqiho literární tvorba odrážela předválečnou tvorbu neotraditionalistů Pekingské školy (Zhou Zuoren 周作人 [1885–1967], Fei Ming), kteří se snažili nalézt modernitu v tradici a tradici v modernitě. Jeho dílo pokrývá širokou škálu žánrů, od poezie přes eseje, drama, hudbu a malbu, „literaturu rodné půdy“ (*xiangtu wenxue* 乡土文学) i populární příběhy bojových umění. Jeho literární jazyk je velmi plynulý a nese prvky tradiční čínské estetiky, západního modernismu i místních dialektů.

Cílem této práce je Wang Zengqiho představit jako svébytného spisovatele moderní čínské literatury, jehož dílo bylo nepochybně inspirováno vedením Shen Congwenovým, ale který je také otcem literatury hledání kořenů a spisovatelem, který v 80. letech vnesl nový život do moderní čínské literatury.

Wang Zengqiho povídková tvorba bude představena na základě analýzy klíčových povídek. Pozornost bude věnována literárním kvalitám a žánrovým charakteristikám reprezentativních povídek a vývoji autorova literárního stylu. Práce se také pokusí určit do jaké míry je Wang Zengqiho tvorba zasažena literární tvorbou a osobou Wang Zengqiho učitele Shen Congwena.

První část práce představuje méně známou část autorovy povídkové tvorby. A to sice jeho ranou fázi povídkové tvorby, kterou reprezentuje povídková sbírka *Sbírka náhodných setkání*. Na základě analýzy technik proudu vědomí v povídkách obou autorů bude demonstrováno, jak Wang Zengqiho v první fázi jeho tvorby ovlivnila experimentální tvorba jeho učitele Shen Congwena.

Kapitola věnovaná experimentálním technikám v rané povídkové tvorbě Wang Zengqiho nejprve krátce uvede do problematiky techniky proudu vědomí a s ní spojených pojmů *proud vědomí*, *polopřímá řeč* a *vnitřní monolog* v literatuře světové, posléze upozorní na specifika těchto termínů v literatuře čínské. Následně bude technika proudu vědomí zasazena do historického kontextu moderní čínské literatury. Užití technik proudu vědomí bude posléze demonstrováno na vybraných povídkách Wang Zengqiho a Shen Congwena. Konkrétně na Wang Zengqiho povídkách „Pomsta“ (*Fuchou* 复仇) (1944) a „Muž, který se vyznal v drůbeži“ (*Jiya mingjia* 鸡鸭名家) (1947) a Shen Congwenových povídkách „Pozorování duhy“ (*Kan hong lu* 看虹录) (1941) a „Žena v domácnosti“ (*Zhufu* 主妇) (1937).

Analýza povídek vychází ze znaků polopřímé řeči, jak je definuje Lubomír Doležel, ve své aktualizované studii *Narativní způsoby v české literatuře* a Elly Haagenar ve studii *Stream of Consciousness and Free Indirect Discourse In Modern Chinese Literature* věnované technice proudu vědomí v moderní čínské literatuře. Daná kritéria budou uplatněna při analýze uvedených povídek a na jejich základě demonstrováno užití technik proudu vědomí v literární tvorbě obou autorů.

Druhá část práce se zaměří na představení Wang Zengqiho povídkové tvorby z 80. let. V tomto období vznikly povídky, které Wang Zengqiho jako spisovatele proslavily, kterým se

dostalo uznání literárních kritiků i čtenářů. Zároveň jsou ale tyto povídky také nejvíce přirovnávány k Shen Congwenově tvorbě, nejčastěji konkrétně k jeho dílu „Pohraniční městečko“. Předmětem zkoumání budou dvě Wang Zengqiho nejslavnější povídky, „Svěcení“ a „Příběh Velkého nuru“ (1981). Obě povídky budou podrobeny tematické a motivické analýze a budou na nich demonstrovány rysy Wang Zengqiho povídkové tvorby vrcholného tvůrčího období a vývoj a proměny spisovatelova literárního stylu.

Závěrečná část práce zkoumá podobnosti a odlišnosti literární tvorby Wang Zengqiho a Shen Congwena a pokouší se zmapovat, do jaké míry ovlivnil Shen Congwen Wang Zengqiho povídkovou tvorbu.

Práce se nezabývá závěrečnou fází spisovatelovy tvorby, která byla sice co do počtu vydaných děl nejplodnějším obdobím Wang Zengqiho literární tvorby, ale zdaleka ne nejúspěšnějším obdobím. Žádná z povídek poslední fáze Wang Zengqiho tvůrčího období již neoslovila ani čtenáře ani literární kritiky takovou měrou, jako Wang Zengqiho povídková tvorba 80. let. Zároveň se Wang Zengqi se v tomto období již výrazně odklonil od regionální literatury a literárního styl ovlivněného jeho učitelem Shen Congwenem.

Poznámka k překladu a transkripci

V celé práci je pro přepis čínských pojmů užívána standardní čínská fonetická abeceda *pinyin* 拼音, případné jiné transkripce jsou ponechány pouze v názvech publikací. Výrazy, jejichž forma je v českém jazyce již ustálená (např. Šanghaj, Peking, ...), ponechávám v této podobě. U citací delších než slovní spojení je *pinyin* vynechán, uvedeny jsou pouze čínské znaky.

S ohledem na použité prameny, které jsou psány především ve zjednodušených znacích, uvádím čínské znaky jednotně ve zjednodušené formě *jiantizi* 简体字. Čínské znaky uvádím pouze při prvním výskytu v textu společně s přepisem v *pinyinu*.

Není-li v textu uvedeno jinak, jsou všechny překlady citovaných pasáží z čínských originálů mé vlastní.

Výchozí literatura a prameny

Při zpracování životopisu autora jsem vycházela z některých autobiografických esejů, které pokrývají především období spisovatelova dětství a dospívání, dále pak z knihy, kterou po smrti spisovatele sepsaly jeho děti „Stařec Wang Zengqi. Otec našima očima“. (*Laotour Wang Zengqi – Women yanzhong de fuqin* 老头儿汪曾祺 我们眼中的父亲). Důležitá data spisovatelova osobního života a literární tvorby čerpám z výčtu dat Wang Zengqiho života ve sborníku *Wang Zengqiho kompletní sebrané dílo* (*Wang Zengqi quanji* 汪曾祺全集) (1998).

Rovněž všechny citované pasáže z Wang Zengqiho literárního díla jsou pro lepší přehlednost jednotně citovány z tohoto sborníku. Všechny citované pasáže z literární tvorby Shen Congwena jsou citovány ze sborníku *Shen Congwenovo kompletní sebrané dílo* (*Shen Congwen quanji* 沈从文全集) (2002).

1. Životopis a tvorba autora

1.1. Dětství a dospívání v Gaoyou 高邮

Wang Zengqi se narodil 5. 3. 1920 v Gaoyou 高邮, na severu provincie Jiangsu 江苏 v rodině statkářů. Jeho předci pocházeli z provincie Anhui 安徽, až v období dynastie Qing 清 se rodina přesunula do provincie Jiangsu. Sám Wang Zengqi toho o rodinné historii příliš mnoho nevěděl, jen to, že jeho pradědeček kdysi vyučoval a později se nepříliš úspěšně pokoušel podnikat v obchodu se solí. Když zkrachoval, rodinný podnik začal znovu budovat Wang Zengqiho dědeček, Wang Jiaxun 汪嘉勳. Než se narodil Wangův otec, vlastnila již rodina přes 2000 mu půdy, dvě lékárny a jeden obchod s látkami. Dědeček prošel císařskými zkouškami a získal nepříliš významný titul, věnoval se ale především obchodu. Byl věhlasným oftalmologem, pacienty přijímal ještě ve velmi pokročilém věku a k léčbě užíval receptu, který se v rodině dědil z generace na generaci. Po roce se 1949 se jako oftalmolog živil i Wang Zengqiho otec, který pravděpodobně spoléhal právě na zděděnou recepturu, neboť se mu žádného odborného lékařského vzdělání nikdy nedostalo.

Spisovatelův otec, Wang Jusheng 汪菊生, byl rovněž vzdělaným konfuciánцем se zálibou v literatuře a tušové malbě. V esejích Wang Zengqi na otce často vzpomínal jako na jeden ze stěžejních zdrojů inspirace:

„Můj otec byl jedním z nejchytřejších lidí, jaké jsem kdy poznal – skutečně talentovaný muž! Byl zběhlý v pečetním písmu, kaligrafii a malbě, ale byl také nadaným gymnastou a fotbalistou. Nějaký čas se také věnoval bojovému umění. [...] Za jasných jarních a podzimních dní otevíral okno svého ateliéru dokořán a maloval. Rád jsem se díval, jak si v duchu rozvrhuje obraz, jak promýšlí kompozici a na papíře dělá pomyslné linky palcem nebo obráceným štětcem, jak maluje květy a pak jim dodává hloubku výraznými tahy. Když byl obraz dokončen, prohlédl jej, dodělal poslední tahy, vepsal text, otiskl na něj svou pečeť, připínáčky malbu pověsil a znovu si ji prohlížel. [...] Naučil se hrát na mnoho hudebních nástrojů, flétnu, píšťalu, pipa¹ a loutnu. Měli jsme doma snad všechny čínské hudební nástroje, včetně vysoko a nízko laděné flétny suona. [...] Uměl také vyrábět draky. [...] A také nožikem s diamantovou čepelí rozřezával sklo na malé kousíčky, ze kterých pak slepoval lodičky, altánky a ozdobné koule. [...] Můj otec byl skutečně úžasný muž. Jestli jsem trochu inteligentní, tak pravděpodobně jen

¹ Pipa 琵琶, tradiční čínský strunný nástroj podobný loutně.

díky genům, které jsem zdědil po svém otci. Svůj cit pro umění jsem si pravděpodobně vypěstoval právě, když jsem v dětství pozoroval otce, jak maluje.“ (Wang 1998b: 283)²

V pozdějším věku se podle slov Wang Zengqiho stali z otce a syna spíše bratry. Wang Zengqi vzpomínal, že společně popíjeli a kouřili a otcova bezprostřední a otevřená povaha utvářela nejen jeho životní vztahy s rodinou a přáteli, ale zároveň ovlivnila způsob, jakým spisovatel později přistupoval ke svým literárním postavám i ke čtenářům.

Wang Zengqiho matka Yang 杨 byla vzdělanou ženou a i po svatbě s Wang Zengqiho otcem se věnovala kaligrafii, žila kulturním životem a nemusela se starat o záležitosti domácnosti. Zemřela v roce 1923 na plicní tuberkulózu, když byly Wang Zengqimu pouhé tři roky, a protože poslední léta svého života trávila v pokoji, kam malý Wang Zengqi kvůli její nemoci nesměl, spisovatel si na ni mnoho nepamatoval. Matčinu podobu znal jen z jejího portrétu. Brzy po smrti matky zemřel také Wang Zengqiho strýc, otcův starší bratr, a protože neměl syna, a tedy pokračovatele rodu, rozhodla se teta Wang Zengqiho adoptovat. Také s novou nevlastní matkou pojilo Wang Zengqiho silné pouto, učila jej recitovat písně a básně a Wang Zengqiho děti později vzpomínaly, že si je otec ještě ve stáří pamatoval a často je i recitoval. Přestože Wang Zengqi již v útlém věku ztratil matku, dostalo se mu lásky a péče otce, dědečka, matčiných starších bratrů i matky nevlastní. Na rozdíl od mnoha autorů tohoto období na své dětství a školní léta vzpomíná jako na ryze idylické období, ze kterého načerpal mnoho inspirace pro svou tvorbu.

V roce 1926, v šesti letech, nastoupil Wang na základní školu v Gaoyou. Už tehdy vykazoval jisté známky literárního talentu. Později se svým dětem často chlubil, že měl nejlepší výsledky ve třídě a plný počet bodů ze slohů, které také často nahlas předčítal před tabulí. Wang Zengqimu se dostalo také klasického vzdělání, a to jak ve škole, tak doma. Dědeček a tatínek jej vyučovali klasické literatuře a umění a zejména otec ovlivnil spisovatelovu literární i výtvarnou tvorbu svým uměleckým nadáním. Wang Zengqiho nevlastní matka jej učila skládat a recitovat poezii a domácí učitel jej vzdělával v klasickém jazyce a kompozici. Dokonce i o prázdninách dostával Wang Zengqi zvláštní lekce klasického jazyka. Z výuky klasické čínské literatury Wang Zengqiho nejvíce zaujal mingský esejist Gu Youguang 归有

² Z eseje „Sám o sobě“ (*Zibao jiamen* 自报家门) (1988), který Wang Zengqi napsal jako předmluvu ke sbírce svých povídek v anglickém překladu *The Story after Supper* (*Wanfan hou de gushi* 晚饭后的故事) (1990).

光³ (1506–1571), ke kterému často odkazuje jako ke zdroji inspirace a uvádí, že mnoho jeho příběhů nese stopy Gui Youguangova literárního stylu⁴.

Wang Zengqi považoval léta dospívání a školní docházky pro svou literární tvorbu za mimořádně důležitá. Nejraději se toulal ulicemi městečka, nahlížel do obchodů, přihlížel výrobě lampiónů, bambusových tyčí, malých náboženských sošek a pozoroval při práci kováře, řezbáře a ostatní řemeslníky. Byl fascinován řemeslnou zručností a dovedností. V esejích o své literární tvorbě často hovořil o svém zaujetí řemesly a zmiňoval, že právě toto období jeho vlastní literární tvorbu výrazně ovlivnilo.

„Když se mě jednou někdo ptal, jak jsem se stal spisovatelem, řekl jsem, že to jistě má co do činění s tím, jak jsem v dětství rád všechno okukoval. Ty obchody ve mně zanechaly hluboký dojem, vtáhly mě do života, který byl motivující, prostý, živý ale zároveň trochu hořký. Tyto dojmy se hluboce vtiskly do mé paměti. Mnoho mých příběhů je založeno na událostech a lidech z tohoto zapadlého a zašlého městečka.“

(Wang 1998b: 285)

Poté, co Wang Zengqi absolvoval v Gaoyou základní školu, nastoupil na Nanjingskou střední školu (*Nanjing zhongxue* 南菁中学) v Jiangyinu 江阴. Škola kladla důraz především na výuku matematiky, přírodních věd a anglického jazyka. Literatury bylo v osnovách jen pomálu, proto se Wang Zengqi ve volném čase věnoval studiu a opisování songské poezie. Právě vlivu songské poezie pak přičítal stopy melancholie, které nese většina jeho literární tvorby. S moderní literaturou se Wang Zengqi seznámil až v roce 1937, když musel kvůli japonské okupaci společně s otcem a dědečkem uprchnout do nedalekého buddhistického kláštera. Zde strávil Wang Zengqi šest měsíců, než se mu podařilo přes Šanghaj, Hongkong a Vietnam dostat do Kunmingu 昆明. Tyto životní události později zpracoval ve své nejslavnější povídce „Svěcení“.

V klášteře měl s sebou Wang Zengqi kromě skript k přijímacím zkouškám na univerzitu pouze dvě knihy; Lovcovy zápisky od I. S. Turgeněva (1818–1883) a výbor Shen Congwenových povídek. Wang Zengqi později řekl: „Myslím, že lze říci, že tyto dvě knihy ovlivnily celý můj život. Podnítily můj zájem o literaturu a měly dalekosáhlý dopad na můj

³ Gui Youguang 归有光, spisovatel a literární teoretik z období dynastie Ming, kterého proslavila především jeho esejistická a příležitostná literární tvorba. Nejznámější jsou jeho krátké osobní eseje, z nichž nejkratší měl rozsah pouhých 112 znaků. (Pollard 2000: 71–77).

⁴ Viz Wang 1990: 14.

vlastní styl.“ (Wang 1988b: 286) Zejména Shen Congwenovy povídky jej zaujaly, neboť pro něj představovaly zcela nový způsob psaní, se kterým se dříve nesetkal.

1.2. Studium na Spojené univerzitě jihozápadu

Když se v létě roku 1939 konečně dostal do Kunmingu, aby mohl k přijímacím zkouškám na Spojenou univerzitu Jihozápadu, dostal malárii a byl hospitalizován s vysokými horečkami. Později vzpomínal, že jeho situace byla tak vážná, že se ptal zdravotní sestry, zda by měl sepsat poslední vůli. K přijímacím zkouškám se však přece jen dostavil a přesto, že se jich velmi obával, byl přijat ke studiu na katedře klasické čínské literatury. Učiteli mu zde byli uznávaní literáti a učenci jako Shen Congwen, Wen Yiduo 闻一多 (1899–1946), Zhu Ziqing 朱自清 (1899–1948), Li Guangtian 李广田 (1906–1968) nebo Wu Mi 吴宓 (1894–1978).

Právě období studia na Spojené univerzitě jihozápadu umožnilo Wang Zengqimu více proniknout do tradiční čínské literatury a současně se seznámit se světovou i domácí moderní literaturou. Během studia na katedře klasické čínské literatury nebyl právě svědomitým studentem. Přednášky často vynechával a raději trávil noci v knihovně ústavu a četl překlady moderní světové literatury.

„Nebyl jsem stvořen pro to, abych se stal odborníkem na jazyk a písmo. Můj zájem o staré písmo byl čistě estetický – líbila se mi jeho podoba. Nikdy jsem se nenaučil mezinárodní fonetickou abecedu a neměl jsem na to, stát se literárním teoretikem. Zřídka jsem si dělal poznámky a často jsem nechodil na přednášky. Mohl jsem dělat jen to, co mě zajímalo a číst náhodně vybrané tituly. Trávil jsem dny v čajovně a noci v knihovně. A tak mi nezbývalo nic jiného než stát se spisovatelem.“

(Wang 1988b: 286–287)

Podle Wang Zengqiho jej v tomto období nejvíce ovlivnila díla autorů jako André Gide (1868–1951), Virginia Woolf (1882–1941), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Anton Čechov (1860–1904), Premio Azorin (1873–1967), Marcel Proust (1871–1922), Ivan Turgenev (1818–1883) či Rainer Maria Rilke (1875–1926). Vlivy zahraničních autorů se ve spisovatelově tvorbě však prolínají s vlivy moderní i tradiční čínské literatury. Kromě toho, že byla tradiční čínská literatura jeho studijním oborem, některá díla tradiční čínské literatury jej provázela od útlého věku, jako například songské písně či tradiční čínské eseje. Z tradiční literatury jeho tvorbu ovlivnil především Zhuangzi 庄子 (přelom 4. a 3. stol. př. n. l.), Su Shi 苏轼 (1037–1101), poezií i esejistickou tvorbou, Du Fu 杜甫 (712–770) a mnozí další. Z moderní čínské literatury

jej pak nejvíce inspirovali autoři jako již mnohokrát zmiňovaný Shen Congwen, Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) či Fei Ming 废名 (1901–1967).

V období univerzitního studia leží i počátky Shen Congwenova vlivu na Wang Zengqiho. Ten na přednáškách brzy prokázal svůj výjimečný literární talent a se Shen Congwenem, který vyučoval tvůrčí psaní, stylistická cvičení a historii čínské prózy, se velmi sblížil. Shen Wanga podporoval v psaní, četl většinu jeho rané tvorby, připomínkoval ji a ve čtyřicátých letech mu také pomohl některé kusy publikovat. Wang Zengqi v tomto období přijal mnoho Shen Congwenových stanovisek a zásad, které při vlastním psaní dodržoval. Později se oba spisovatelé stali přáteli a trávili spolu čas i mimo školní vyučování.

Období studia na Spojené univerzitě jihozápadu navázalo na Wang Zengqiho idylické dětství. Poštovní spojení mezi domovem a Kunmingem ještě nebylo zcela přerušeno, takže se mu čas od času dostalo i finanční podpory – Wang Zengqi si tak mohl naplno užívat studentského života. Ve svých esejích často vzpomíná na kunmingské speciality⁵ a vysedávání v čajovnách, kde trávil většinu času, a kde také napsal svá první literární díla. Ke školní docházce zaujímal Wang Zengqi svérázný postoj a docházel jen na přednášky, které sám považoval za zajímavé; ve zbytku času se raději věnoval četbě překladů děl západních autorů. I když na vybraných literárních přednáškách vynikal – chlubil se tím, že Wen Yiduo ohodnotil čtenářský deník, který Wang Zengqi napsal za jiného studenta, slovy „*Wang Zengqi by to nenapsal lépe!*“ (Wang 2000: 26) nebo, že ze slohové práce dostal od Shen Congwena 120 bodů ze 100 možných – na ostatní přednášky prakticky nedocházel a i za ten malý počet bodů, který u zkoušek získal, většinou vděčil spolužákům. Studiu cizích jazyků se vyhýbal a podmínky plnění atestací jej jen pramálo zajímaly. Wang Zengqi opustil univerzitu v roce 1945, aniž by získal diplom; nepodařilo se mu projít povinnými zkouškami z angličtiny a tělesné výchovy, a přestože často rád vyprávěl veselé historky o své školní docházce, později litoval, že na univerzitě přece jen řádně neabsolvoval. Bez univerzitního diplomu se mu nesnadno shánělo zaměstnání, a když v roce 1987 odjel přednášet do Spojených států, litoval, že na univerzitě nevyužil příležitosti naučit se anglicky. Při komunikaci se studenty i spisovateli byl odkázán pouze na tlumočníka a neméně jej mrzelo, že si nemohl díla svých oblíbených autorů přečíst v originále.

⁵ Wang Zengqi měl od mládí velkou zálibu v gastronomii, sám rád vařil, ochutnával nejrůznější speciality a o jídle napsal mnoho esejů.

Poté, co opustil univerzitu, vyučoval Wang Zengqi dva roky v Kunmingu na střední škole, kterou založili absolventi Spojené univerzity jihozápadu. V roce 1946 získal na doporučení svého bývalého přednášejícího, spisovatele Li Jianwua 李健吾 (1906–1982), místo učitele na soukromé střední škole v Šanghaji, kde vyučoval další dva roky.

V roce 1948 se Wang Zengqi přestěhoval do Peking, kde jeho snoubenka Shi Songqing 施松卿 (1918–) získala místo odborného asistenta na katedře anglického jazyka Pekingské univerzity. Wang Zengqi jen obtížně sháněl zaměstnání. Na Shen Congwenovo doporučení pracoval od roku 1948 v Národním historickém muzeu (*Beijing lishi bowuguan* 北京历史博物馆)⁶, kde se zabýval výzkumem čínské lidové slovesnosti a umění.

Rok 1949 byl pro Wang Zengqiho přelomový. V lednu se oženil se Shi Songqing, s níž měl později tři děti, syny Langa 朗, Minga 明 a dceru Chao 朝. V březnu téhož roku odešel s pracovní jednotkou Čínské lidové osvobozené armády (*Zhongguo renmin jiefang jun* 中国人民解放军) na jih, do Wuhanu 武汉, kde pak rok vedl kulturní jednotku. V roce 1949 také vydal svou první sbírku povídek *Sbírka náhodných setkání* (*Xiehou ji* 邂逅记), která obsahuje povídky z předchozích let a odráží spisovatelovo experimentování s formou, snahu o rozšíření hranic žánru povídky a také povahu spisovatelova života v období protijaponské války a následné občanské války, které bylo naplněno neustálými přesuny a náhodnými setkáními.

1.3. Období dramatické tvorby

V roce 1950, po návratu do Peking, začal Wang Zengqi pracovat jako editor periodik *Pekingská literatura a umění* (*Beijing wenyi* 北京文艺) a *Hovory a zpěvy* (*Shuoshuo changchang* 说说唱唱). V této době již nenapsal žádné beletristické dílo, napsal pouze několik literárních kritik, posléze se věnoval modernímu přepracování pekingské opery a napsal scénář k adaptaci románu „Literáti a mandaríni“ – „Fan jde k provinčním zkouškám“ (*Fan jin zhong ju* 范进中举), která měla v roce 1957 premiéru v Peking. V roce 1955 se Wang stal editorem

⁶ Založeno r. 1912 jako státní historické muzeum. V roce 1929 se přejmenovalo na Pekingské historické muzeum Čínské akademie věd (*Zhongyang yanjiuyuan Beiping lishi bowuguan* 中央研究院北平历史博物馆). Později ještě několikrát změnilo jméno, až v roce 1949 bylo opět přejmenováno na Pekingské historické muzeum (*Beijing lishi bowuguan* 北京历史博物馆). V roce 1969 se muzeum spojilo s Čínským revolučním muzeem (*Zhongguo geming bowuguan* 中国革命博物馆), založeným roku 1950 a nadále existovalo pod názvem Čínské revoluční a historické muzeum (*Zhongguo geming lishi bowuguan* 中国革命历史博物馆). Od roku 1983 fungovaly obě instituce nezávisle na sobě v objektu Palácového muzea. Od roku 2003 jsou muzea opět spojena v jedno muzeum nesoucí název Čínské národní muzeum (*Zhongguo guojia bowuguan* 中国国家博物馆). (Li 2011: 68–76)

Lidové literatury (*Minjian wenxue* 民间文学). Poté, co byl označen za pravicového spisovatele a později za kulturní revoluce pronásledován, skončil s psaním beletrie úplně a zaměřil se na psaní vzorových oper *yangbanxi* 样板戏. Wang Zengqi měl k opeře vztah od dětství, už na základní škole zpíval role ctnostných dívek a ve druhém ročníku na Spojené univerzitě jihozápadu byl členem školního spolku opery Kunqu 昆曲.⁷

V roce 1958 byl v Kampani proti pravičákům (*Fan youpaimen zheng* 反右派们正) (1957–1958) označen za pravicového spisovatele, a to kvůli básni „Předjaří“ (*Zaochun* 早春), která byla kritizována za hanobení obrazu socialistické společnosti, a eseji „Zášť, opovržení a pýcha“ (*Chouhen, qingmie, zihao* 仇恨, 轻蔑, 自豪). Esej byl úvodníkem k cyklu povídek zpracovávajících Boxerské povstání (1900) a Wang Zengqi byl kvůli němu obviněn z podněcování nenávisti vůči komunistické straně. Jako mnoho dalších jej čekal několikaletý trest v pracovním táboře a převýchova. Wang Zengqi byl poslán do Zemědělského výzkumného ústavu (*Nongye kexue yanjiusuo* 农业科学研究所) v Shalingzi 沙岭子, poblíž Zhangjiakou 张家口, v provincii Hebei 河北. Z tohoto pobytu načerpal materiál pro tři lyrické povídky, které později po více než desetileté odmlce publikoval v roce 1962 poté, co byl rehabilitován a vrátil se do Pekingu. Byly to povídky „Noc v ovčinci“ (*Yangshe yixi* 羊舍一夕), „Wang Quan“ 王全 a „Pozorování vody“ (*Kanshui* 看水), které společně vyšly ve sbírce *Noc v ovčinci* (*Yangshe yixi* 羊舍一夕).

V roce 1960 byl Wang Zengqi zbaven nálepky pravicového spisovatele, ale protože ho nechtěla žádná pracovní jednotka, setrval v pracovním táboře v Shalingzi až do roku 1962, kdy byl Wang Zengqi na příkaz Mao Zedongovy 毛泽东 (1893–1976) manželky Jiang Qing 江青 (1914–1991) převelen do Pekingské operní společnosti (*Beijing jingju guan* 北京京局管), kde pracoval jako dramatik. Jiang Qing tehdy ve snaze vytvořit revoluční pekingskou operu sháněla autora, který by byl schopen upravit libreta šanghajské opery pro operu pekingskou. Wang Zengqi už měl s pekingskou operou mnoho zkušeností a pracoval na adaptaci vzorové

⁷ Opera Kun 昆 nebo Kunqu 昆曲 je jednou z nejstarších forem čínské opery. Čínské opeře tento žánr dominoval od 16. do 18. století. Jeho vznik je datován do 14. století, původně se jednalo o lokální variantu dramatu *chuanqi* 传奇 „vyprávění o podivném“ v okrese Kunshan 昆山 na jihovýchodě provincie Jiangsu 江苏. Koncem 16. století byla regionální opera přepracována a tento tradiční divadelní žánr se rozšířil po celé Číně a výrazně ovlivnil vývoj čínské opery, včetně opery pekingské. Přestože počátkem 20. století hrozil tomuto žánru zánik, v současnosti je stále živý a na celém území Číny existuje mnoho profesionálních i amatérských souborů, které se mu věnují. 18. května roku 2001 byla opera Kunqu zařazena organizací UNESCO na seznam Mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví lidstva. (Li 2005: 7)

opery „Jiskry v rákosí“ (*Ludang Huozhong* 芦荡火种)⁸ (1958). Když Jiang o rok později viděla zkoušku opery, byla nadšená prací s jazykem a chtěla vědět, kdo je odpovědný za její adaptaci. Přestože na opeře pracoval širší kolektiv, jak bylo tehdy běžné, byl za jazykovou stránku adaptace vyzdvižen právě Wang Zengqi. Tak začalo období Wang Zengqiho tvorby podle literárních dogmat jako například „tři přednosti“ (*santuchu* 三突出).⁹ Opera byla nakonec v roce 1964 přejmenována na „Shajiabang“ 沙家浜, podle názvu města, kde se odehrávaly boje komunistů s japonskými okupanty. Změnu názvu „Jiskry v rákosí“ navrhl po jejím zhlédnutí Mao Zedong, s odůvodněním, že podle nauky o pěti prvcích jsou oheň a voda ve vzájemném konfliktu.

Po pádu Bandy čtyř (*Si ren bang* 四人帮) byly vzorové opery odsouzeny a odmítány. Wang Zengqi je oceňoval přinejmenším jako důkaz, že lze překonat rozpor mezi tradiční operou a moderním životem. Wang Zengqiho dramatickou tvorbu 60. a 70. let tvoří ještě několik her založených na soudobé próze, jako například hra „Sněhové vločky“ (*Xuehuapiao* 雪花飘) (1966), která je adaptací Hao Ranovy 浩然 (1932–2008) stejnojmenné povídky, a několik her inspirovaných tradiční čínskou literaturou, mezi něž patří například hra „Xiaocui“ 小翠 (1964), založená na příběhu z Pu Songlingových 蒲松龄 (1640–1715) *Podivuhodných příběhů ze studia klábosení* (*Liaozhai zhi yi* 聊斋志异).

1.4. Vrcholné období Wang Zengqiho tvorby

K psaní povídek se Wang Zengqi již nezamýšlel vracet. Až v roce 1979, v důsledku vlny liberalizace, se na naléhání svých přátel a blízkých, jako mnoho dalších autorů, k literární tvorbě vrátil. A to sice povídkou „Biografie kavalerie“ (*Qibing liezhuan* 骑兵列传), kterou publikoval v periodiku *Lidová literatura* (*Renmin wenxue* 人民文学). Povídka byla inspirována spisovatelovým pobytem v oblasti Vnitřního Mongolska v roce 1974, kde získával materiál pro drama „Signální ohně ve stepi“ (*Caoyuan fenghuo* 草原烽火). Povídka popisující život skupiny vojáků ve stepích Vnitřního Mongolska mezi lety 1937–1945 nepatří mezi nejzdařilejší kusy Wang Zengqiho tvorby, zejména proto, že nebyl s válečným prostředím nijak zvláště obeznámen. Nicméně tato povídka bývá často zmiňována jako jedna z prvních povídek

⁸ V roce 1967 byla opera přepracována, přejmenována na Shajiabang a stala se jednou z osmi vzorových oper Kulturní revoluce. (Yan 1998: 65)

⁹ Princip užívaný nejen ve vzorových operách za Kulturní revoluce, stanovený Yu Huiyongem 于会泳, sloužící ke zdůraznění kladných rysů hrdiny. Upřednostnit kladné postavy před ostatními postavami, upřednostnit hrdiny před kladnými postavami a upřednostnit hlavního hrdinu před ostatními hrdiny. (Chen 2002: 106)

proudu „literatury hledání kořenů“ (*xungen wenxue* 寻根文学), především kvůli zasazení děje do hraničního prostředí a užití lokálních kulturních prvků, což bylo typické pro autory literatury hledání kořenů v 80. letech.

K psaní beletrie se Wang Zengqi vracel jen velmi nesměle, především přepracováváním starších povídek. První povídkou, která mu přinesla ocenění literárních kritiků, byla přepracovaná povídka „Zvláštní nadání“ (*Yibing* 异秉), která poprvé vyšla v roce 1948 ve sbírce *Sbírka náhodných setkání*. Na upravené verzi povídky je dobře vidět výrazný úbytek dialogů, vybroušenější styl a chápavější přístup vypravěče k postavám. Povídka je v mnoha ohledech typickým představitelem Wang Zengqiho tvorby, je výrazně lyrická, spíše nedějová a zaměřuje se na události všedního života. Její úspěšné přepracování bylo bezprostředně následováno dvěma Wang Zengqiho nejslavnějšími a literárními kritiky nejlépe hodnocenými povídkami. V roce 1980 vyšla povídka „Svěcení“, pravděpodobně nejslavnější Wang Zengqiho povídka o první lásce mladého mnicha. Povídka „Svěcení“ byla po dlouholeté odmlce prvním, zcela novým kusem spisovatelovy tvorby, který se stal okamžitě senzací čínské literární scény. Je nejčastěji zařazována do antologií moderní čínské literatury jako reprezentant Wang Zengqiho regionální a lyrické tvorby a získala také literární cenu Pekingské literatury (*Beijing wenxue* 北京文学) za výjimečnou povídku.

Mezi lety 1980–1981 napsal Wang Zengqi v přívalu tvůrčí energie velké množství povídek. Mezi nimi byla také druhá nejslavnější spisovatelova povídka „Příběh Velkého nuru“ (*Danao jishi* 大淖记事), další milostný příběh, který Wang Zengqimu vynesl Národní ocenění za výjimečnou povídku.

Povzbuzen vřelým přijetím své nové tvorby čtenáři i literárními kritiky rozšířil Wang Zengqi okruh témat a pustil se také do nových literárních forem. Látku čerpal především ze života v Kunmingu, období studia na Spojené univerzitě jihozápadu, ale zpracovával také historická témata, tradiční i moderní čínské drama či politické alegorie jako v povídkách „Ocas“ (*Weiba* 尾巴) z roku 1983, „Týrání kočky“ (*Nüe mao* 虐猫) (1986) či „Smrt labutě“ (*Tian'e zhi si* 天鹅之死) (1987).

1.5. Závěrečná fáze spisovatelova života

V roce 1987 vycestoval Wang Zengqi do Spojených států, kde se zúčastnil tříměsíčního literárního Semináře iowských spisovatelů a přednesl několik přednášek na univerzitách Yale a Harvard. Tehdy litoval, že hodiny anglického jazyka na univerzitě strávil povětšinou za

školou, neznalost jazyka jej výrazně omezovala v komunikaci se studenty i ostatními přednášejícími. Později nabádal mladé spisovatele, aby se ke studiu jazyků nestavěli tak vlažně jako kdysi on sám.

Poslední léta Wang Zengqiho života představovala současně nejpłodnější období jeho literární tvorby. Od roku 1990 do roku 1996 publikoval 46 povídek, z nichž většina je výrazně kratší než povídky jeho rané tvorby. Na závěrečné fázi autorovy tvorby je patrná změna tématu i zpracovávané látky. Idylické a lyrické milostné příběhy z počátku 80. let vystřídaly motivy sexu a smrti, ty jsou dominantní například v povídkách „Rybářská ulička“ (*Diaoyu xiang* 钓鱼巷) (1995) nebo „Trapný“ (*Ganga* 尴尬) (1993).

V roce 1990 byly vybrané Wang Zengqiho povídky přeloženy do angličtiny Annie Curien a vyšly ve sbírce *Story After Supper*.

Wang Zengqi zemřel v Pekingu 16. května 1997 na masivní krvácení do trávicího traktu následkem nemoci.

2. Literárně historický kontext

2.1. Literatura rodné půdy

Literární proud „literatury rodné půdy“ označuje prózy, které zobrazují regionální kulturu a lokální specifika často venkovských oblastí. Za zakladatele tohoto literárního směru je považován Lu Xun. Termín „Literatura rodné půdy“¹⁰ (*xiang tu wenxue* 乡土文学) byl poprvé bez dalšího vysvětlení použit Lu Xunem v předmluvě ke druhému svazku prózy v „Kompendiu moderní čínské literatury“ (*Zhongguo xin wenxue daxi* 中国新文学大系) (1935). Zdá se, že tento termín byl čtenářům již známý, nicméně dřívější výskyt toho termínu v literatuře známý není. Ve světové literární kritice se však již běžně užíval termín „regionální literatura“. Lu Xun ve svém esejí pracoval s termínem literárního kritika Georga Brandese, (1842–1927) „literatura emigrantů“ (*qiaomin wenxue* 僑民文學), podle nějž nazýval spisovatele literatury rodné půdy „přesídlenci“ (*qiaoyu* 僑寓) (Lu 1935: 9), kterým nezbývá než v literární tvorbě vzpomínat na svůj domov (Tao 1996: 144), neboť většina spisovatelů literatury rodné půdy se z venkovských oblastí vystěhovala do měst. Povídky, které Lu Xun do kompendia vybral, zobrazovaly prostředí venkova a také jejich obsah se často týkal vztahu spisovatele ke své rodné venkovské krajině, kterou opustil, aby mohl žít ve městě. Vztah spisovatelů k rodné krajině pochopitelně vnáší do povídek smutek, stesk, nostalgii a sentiment. Spisovatele také spojuje pocit beznaděje a nemožnost změny, návrat do jejich rodiště je neláká, neboť jejich ambice jsou závislé na životě ve městě.

Dobře patrné jsou tyto rysy v Lu Xunově povídce „Rodná ves“ (*Guxiang* 故乡) (1921). Hlavní protagonista se vrací zpět domů, aby prodal rodinný dům a odešel i s rodinou do Pekingu. Loučí se s krajinou svého dětství, na které vzpomíná, když se setkává s rolníkem, který byl v dětství jeho přítelem. Ten však na venkově předčasně zestárl a od autora, vypravěče v první osobě, jej dělí velká sociální propast. Vypravěč prožívá pocity ztráty a odcizení a povídce dominuje kontrast městského a venkovského života. Lu Xun napsal mnoho povídek z prostředí svého rodného Shaoxingu 绍兴, kromě povídky „Rodná ves“ např. „Lék“ (*Yao* 药) (1919), „Kong Yiji“ (孔乙己) (1919), „Nahoře ve vinárně“ (*Zai jiulou shang* 在酒楼上) (1924) a další. Přestože v některých povídkách hraje roli i citový vztah k rodnému kraji a nostalgie,

¹⁰ Termín *xiang tu wenxue* 乡土文学 překládáme stejně jako Hladíková (2013b: 41) „literatura rodné půdy“, s ohledem na to, že ne všichni autoři ve své regionální próze zachycují krajinu svého rodiště, by alternativou případně mohl být termín „venkovská próza“ či „ruralismus“.

nejvýraznějším důvodem zobrazení venkova je kritické zobrazení kontrastu neutěšeného života na venkově v porovnání s městským životem. Také lokálním specifikům nevěnuje Lu Xun příliš pozornosti, přestože se povídky odehrávají v Shaoxingu, nebylo by možné to z textu identifikovat, pokud by to nebylo přímo zmíněno. Lu Xun považoval tento literární směr za nejslibnější tendenci moderní čínské literatury.

Do kategorie literatury rodné půdy v kompendiu zařadil Lu Xun lyrické povídky autorů, kteří se ohlížejí zpět po svém domově, jako např. Xu Qinwenovu 许钦文 (1897–1984) „Otcovu zahradu“ (*Fuqin de huayuan* 父亲的花园), či Fei Mingův 废名 (1901–1967) (1923), „Příběh z bambusového háje“ (*Zhulin de gushi* 竹林的故事) (1925). Tato povídka je však v protikladu k Lu Xunovým povídkám, Fei Ming hledá ve venkovské krajině estetický ideál, který podle něj stále lze nalézt v nezkažené krajině venkova, na rozdíl od upadajícího města. Objevuje se zde také výrazně konflikt dospělého a dítěte, taoistická nevinnost, prostota a čistota, nezkaženost a duše dítěte (*tongxin* 童心), ve spojení s touhou neoddělit se od svých kořenů. Literatura rodné půdy zahrnovala taková témata jako konflikt mezi tradičními a moderními hodnotami, odlehlým venkovem a civilizovaným městem, konflikt mezi prorevolučními intelektuály a konzervativními rolníky, nostalgické vzpomínky na minulost a dětství. (podle Wang D. 1992: 249)

Pastorálně laděnou prózu nalezneme také u Shen Congwena, který proměnil krajinu západního Hunanu ve svébytný umělecký prostor. Shen Congwen je jednou z vedoucích postav literatury rodné půdy a jeho pozice je nadto výjimečná tím, že jeho původ byl smíšený a byl tak cizincem nejen v Pekingu, ale také ve své rodné krajině západního Hunanu.

2.2. Yan'anské hovory

Veškerá čínská literatura od počátku čtyřicátých let do konce Kulturní revoluce podléhala diktátu Mao Zedongových požadavků na literaturu, které byly stanoveny na konferenci v Yan'an 延安 v roce 1942. Konference byla zaměřena na kritiku spisovatelů a umělců, jejichž tvorba nebyla v souladu se stranickou ideologií. Mao Zedong na konferenci v Yan'anu pronesl dva projevy, v nichž definoval principy socialistického realismu (*shehui zhuyi xianshi zhuyi* 社会主义现实主义), pro který užíval termínu „proletářský realismus“ (*wuchan jieji xianshi zhuyi* 无产阶级现实主义). Ten se stal posléze po desetiletí jediným přijatelným konceptem čínské literární tvorby. Dva klíčové projevy byly vydány pod názvem „Rozhovory o literatuře a umění na konferenci v Yan'an“ (*Zai Yan'an wenyi*

zuotanhui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话).¹¹ V úvodním projevu proneseném 5. května 1942 stanovil Mao Zedong pět hlavních bodů konference: „otázku stanoviska“ (*lichang wenti* 立场问题), „otázku postoje“ (*taidu wenti* 态度问题), „otázku objektu práce“ (*gongzuo duixiang wenti* 工作对象问题), „otázku práce“ (*gongzuo wenti* 工作问题) a „otázku studia“ (*xuexi wenti* 学习问题). (Mao 1975: 2).

Ve druhém závěrečném projevu, 23. května, Mao Zedong shrnul základní body, stanovil zásady pro literární a uměleckou tvorbu a kategoricky formuloval zásady práce intelektuálů včetně potřeby jejich převýchovy. Mimo jiné zdůraznil, že literatura musí být zcela podřízena politickým cílům a úkolem umění je sloužit výhradně lidovým masám, tedy dělníkům, rolníkům, vojákům a revolučním kádřím. Literatura byla přizpůsobena možnostem lidových mas, musela být snadno srozumitelná a nést jasné ideologické poselství, jediným zdrojem literární tvorby se stal život lidu a jediným účelem výchova lidových mas a nápomoc přivést lidové masy k boji. V důsledku toho bylo také mnoho intelektuálů vysíláno na venkov, aby se přiblížili lidovým masám a mohli tak tvořit literaturu, jakou socialistická společnost potřebovala. Koncepce „umění pro umění“ neexistovala, literatura se stala politickým a ideologickým nástrojem a literární a estetické kvality byly odloženy stranou. Nastalo období politicky motivovaného umění a literatury, zcela podřízeného cílům komunistické strany.

Yan'anské hovory pak byly následovány řadou nápravných kampaní, které v Číně probíhaly až do konce 70. let 20. století. První z nich, kampaň za „nápravu stylu práce“ (*zhengfeng yundong* 整风运动), během které byli kritizováni kriticky naladěni spisovatelé jako Ding Ling 丁玲 (1904–1986), He Qifang 何其芳 (1912–1977), Aiqing 艾青 (1910–1996) či Wang Shiwei 王实味 (1906–1947), proběhla ještě téhož roku v Yan'anu. V padesátých letech pak následovalo několik dalších kampaní, největší z nich byla v roce 1955 celonárodní „kampaň proti kontrarevolucionářům“ (*sufan yundong* 肃反运动) namířená proti Hu Fengovi 胡风 (1902–1985).¹²

¹¹ Do češtiny byly přeloženy Zdeňkem Hrdličkou pod názvem „Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům.“

¹² První kampaň proti spisovateli Hu Fengovi proběhla již na jaře roku 1953. Přestože ve svých ideologických a literárně kritických textech vyjadřoval souhlas s oficiální politikou komunistické strany, ve svých esejích se otevřeně stavěl proti Yan'anským hovorům a soudobému vedení kulturní politiky. Jeho názory byly označeny za protimarxistické a buržoazní a byla rozpoutána kampaň, jejímž cílem bylo změnit spisovatelův názor a začlenit jej zpět do stranické linie. Po neúspěšné první kampani byla 8. prosince roku 1955 rozpoutána celostátní kampaň, v rámci níž byl obviněn z politického spiknutí. Ke kritice se později přidala i řada spisovatelů. Hu Feng se stal exemplárním případem. Byl označen za kontrarevolucionáře, imperialistu a tajného agenta Kuomintangu a obviněn ze snahy o reformu vedení komunistické strany a z rozvracení státu. Následně byl zatčen a odsouzen ke

V roce 1957 se poměry na chvíli uvolnily v důsledku kampaně „Hnutí sta květů“ (*Baihua yundong* 白话运动). Tato kampaň byla rozpoutána 2. května 1956, když Mao Zedong ve svém proslovu vyzval intelektuály ke konstruktivní kritice uvnitř akademických kruhů heslem: „Ať rozkvétá sto květů, ať soupeří sto škol.“ (*Baihua qifang, baijia zhengming* 百花齐放, 百家争鸣). Politika sta květů implikovala uvolnění, liberalizaci a otevřenou diskuzi o všech tématech, včetně možnosti kritizovat komunistickou stranu a dát tak podnět ke zlepšení společnosti a země. Spisovatelé a literární kritici se zpočátku obávali, ale ve druhé polovině roku se přece jen někteří z nich odhodlali znovu vystoupit s kritikou socialistického realismu.¹³ S Mao Zedongovou kampaní nesouhlasila významná část nejužšího vedení komunistické strany, která se obávala přílišného uvolnění. Mao Zedong předpokládal, že Hnutí sta květů podnítl konstruktivní kritiku, která povede k nápravě, ale brzy se ukázalo, že hnutí nepřináší kritiku, která by přispěla ke zlepšení stavu socialistické společnosti. Hnutí se následně obrátilo proti intelektuálům. V roce 1957–1958 byla rozpoutána Kampaň proti pravičákům (*Fan zichan jieji youpai* 反资产阶级右派, zkráceně *fanyoupai* 反右派), namířená proti těm, kteří se vyjádřili přespříliš otevřeně a kritizovali dění v Číně od počátku 50. let. Spisovatelé byli podrobeni veřejné kritice a sebekritice, zbaveni funkcí a posíláni na venkov na převýchovu fyzickou prací. Za pravicového spisovatele byl v roce 1958 označen také Wang Zengqi a jako mnoho dalších byl odeslán na převýchovu do pracovního tábora.

Rokem 1958, v rámci Velkého skoku (*Dayuejin* 大跃进), vstoupila na čínskou literární scénu literární teorie „spojení revolučního realismu a revolučního romantismu“ (*geming de xianshi zhuyi yu geming de langmanzhuyi* 革命的现实主义与革命的浪漫主义), neboli spojení dvou (*liangge jieh* 两个结合). Revoluční romantismus zdůrazňoval idealistické ladění literární tvorby. Mao Zedong požadoval, aby literatura upřednostňovala pozitivní aspekty před kritikou negativních stránek socialistické společnosti. V souvislosti s požadavkem na přiblížení literatury lidovým masám nastal v tomto období příklon ke „starým formám“ (*jiu xingshi* 旧形式) čínské literatury, formám ústní lidové slovesnosti, vyprávění, lidové písní či lidovému divadlu. V důsledku toho se jedinou možnou literární tvorbou stala literatura inspirovaná tradičními literárními formami, opěvujícími hrdinské činy ve jménu budování společnosti.

čtrnácti letům vězení. Definitivně propuštěn byl až v roce 1978 a v roce 1980 rehabilitován. (podle Hladíková 2013b: 75)

¹³ Ke kritikům socialistického realismu a Yan'anských hovorů patřili například spisovatel Huang Qiuyun 黄秋耘 (1918–2001) s esejem „Nezavírejte oči před těžkostmi lidu“ (*Bu yao zai renmin de jizhe qianmian bishang yanjing* 不要在人民的疾苦面前闭上眼睛), či editor Lidové literatury s esejem „Socialismus – široká cesta“ (*Xianshizhuyi – yi guangkuo de daolu* 现实主义 – 以广阔的道路). (Hladíková 2013b: 75)

(Goldman 1971: 276–277) Literární teorie revolučního romantismu pak dostoupila svého vrcholu během kulturní revoluce. Kromě Mao Zedongových výroků bylo jedinou oficiálně přípustnou tvorbou osm vzorových oper, které měly revoluční obsah, ale formálně vycházely z tradičních forem, lidového divadla a pekingské opery

Mírné uvolnění poměrů nastalo v roce 1961. Premiér Zhou Enlai (1898–1976) přislíbil intelektuálům do jisté míry svobodu a částečně rehabilitoval některé pravicové spisovatele, mezi nimiž byl i Wang Zengqi. Opět byla otevřena řada ideologických otázek, které již byly diskutovány v 50. letech. Uvolnění bylo však velmi krátkodobé, už v roce 1963 proběhla nová kampaň potírající takzvané „přechodové postavy“ (*zhongjian renwu* 中间人物), které sice nebyly dokonalými hrdiny, ale měly potenciál se změnit. Po vypuknutí kulturní revoluce v roce 1966 se čínská literární tvorba omezila na malé množství ideologických děl, především osm vzorových oper, které byly psány v souladu s principem „tři přednosti“. Od roku 1966 do roku 1976 byla činnost téměř všech literárních organizací zastavena, univerzity a knihovny uzavřeny, většina uměleckých děl, západních i čínských byla zakázána a nakladatelská činnost zastavena. Kulturní život byl po institucionální stránce zcela zlikvidován, existovala pouze neoficiální literární tvorba kolující v opisech. Spisovatelé byli posíláni do pracovních táborů na převýchovu, do vyhnanství, věznění nebo zabiti. (Leung 2016: 1–2) Většina z nich se pak na literární scéně znovu objevila až po roce 1979 a ve svých literárních dílech zpracovávala traumatické zážitky z tohoto období.

2.3. Vlna liberalizace v 80. letech

Po smrti Mao Zedonga v roce 1976, zatčení Bandy čtyř a konci kulturní revoluce, následovalo uvolnění v oblasti ideologie a neutěšené podmínky literární a umělecké tvorby se prudce změnily. S nástupem „nové éry“ (*xin shiqi* 新时期)¹⁴ se výrazně uvolnily přísné ideologické nároky, které literaturu svazovaly v předchozích dvou desetiletích, literární teorie revolučního romantismu byla odvržena, stejně jako osm vzorových oper, kulturní revoluce byla prohlášena za ukončenou a započala vlna rehabilitace politiků a následně intelektuálů.

Opětovný rozkvět literatury v 80. letech provázelo množství nových literárních proudů a směrů, nové literární teorie, překlady západní literatury a uvolněnost v psaní i vydávání. Spisovatelé mají k dispozici širokou škálu tvůrčích prostředků a metod a literatura se stává

¹⁴ Období „Nové éry“ se obvykle vymezuje nástupem Deng Xiaopinga 邓小平 (1904–1997) k moci a zavedením tzv. „čtyř modernizací“ (*si ge xiandaihua* 四个现代化) týkajících se zemědělství, vědy a techniky, průmyslu a obrany. (Hladíková 2013b: 79)

nástrojem zkoumání skutečnosti nezávisle na stranickém vedení. Do oblasti literatury a umění se vracejí význačné postavy známé z 30. let a zaujímají funkce ve znovuoobnovených strukturách (např. svaz spisovatelů) a zároveň se etabloují spisovatelé, kteří v roce 1979 kriticky vystupovali proti kulturní revoluci. Na čínské literární scéně se tak setkává několik skupin autorů. Starší generace autorů narozená počátkem 20. století, ovlivněná především ideály Májového hnutí. Spisovatelé pocházeli většinou z rodin statkářů a intelektuálů, měli špatný třídní původ a během posledních desetiletí byli opakovaně perzekvováni. Střední generace autorů, narozených ve 30. a na počátku 40. let, tzv. „navrátilci“ (*guilaizhe* 归来者), z nichž se většina stala v 50. letech obětí kampaní, nesměla publikovat a prošla převýchovou fyzickou prací v odlehlých venkovských oblastech. Do této skupiny patří i Wang Zengqi, který byl však v kritickém období dramatikem souboru Pekingské opery a autorsky se podílel na tvorbě vzorových oper. Někteří byli rehabilitováni již v roce 1961, většina z nich však až po roce 1978 a následně se stali nejpłodnější skupinou autorů, jejichž zásluhou začala vznikat první díla „literatury ran“. Nejmladší skupinou autorů byla generace spisovatelů narozených po vzniku ČLR, na přelomu 40. a 50. let 20. století. Jednalo se většinou o bývalé rudé gardisty a mládež vysílanou na venkov, která také bývá označována termínem „vzdělaná mládež“ (*zhishi qingnian* 知识青年) či „ztracená generace“ (*shiluodai* 失落代). (Hong 2007: 270)

2.4. Literatura ran a literatura přehodnocování

Literatura 80. let odrážela potřebu otevřít mnoho závažných sociálních a životních témat v literárních dílech. Sociopolitické problémy, problémy jedince i společnosti, života, kultury, prostoru a času, přítomnosti a minulosti, tradice a modernity, všechna zásadní témata bylo třeba diskutovat v literárních dílech, a proto často nezbývalo mnoho prostoru pro styl a formu literárního díla. Tón vyprávění byl často napjatý a naléhavý a díla trpěla přemírou nejrozumnějších obrazů, aluzí, symbolů a alegorií. Jen několik málo autorů v tomto období dokázalo psát uvolněně a nenuceně, jedním z těch, kteří to dokázali, byl i Wang Zengqi. (Hong 2007: 290)

První oficiálně vydávaná díla po skončení Kulturní revoluce náležela do tzv. „literatury jizev“ či „literatury ran“ (*shanghen wenxue* 伤痕文学), která získala pojmenování po Lu Xinhuaově 卢新花 (1953–) povídce „Jizva“ (*Shanghen* 伤痕)¹⁵ vydané roku 1972 v periodiku

¹⁵ Povídka je příběhem mladé dívky jménem Xiaohua, která se po letech strávených na venkově během Kulturní revoluce vrací zpět do Šanghaje. Ve vlaku vzpomíná na počátky Kulturní revoluce, kdy byla její matka označena za kontrarevolucionářku, Xiaohua ji poté zavrhl a opustila. Po Mao Zedongově smrti a odsouzení „Bandy čtyř“ byla také její matka rehabilitována a Xiaohua spěchala zpět domů, aby se s matkou usmířila. Domů

Lidová literatura. Jednalo se o literaturu mladých autorů, která přímo reagovala na nedávné traumatické události z období Kulturní revoluce a jejich psychologický dopad na jedince. Literatura jizev si sice vbrzku získala přízeň čtenářů, kteří oceňovali osobní příběhy obětí Kulturní revoluce, ale často šlo pouze o sentimentální příběhy bez větší hloubky, které měly ve čtenáři vyvolat soucit s hlavní postavou. Díla se stále drží literárních konvencí 50. a 60. let a idealizujících tendencí socialistického realismu předchozího období. Celkově byla však díla literatury ran širokou veřejností přijata lépe než oficiálně prosazovaná „reformní literatura“ (*gaige wenxue* 改革文学).

Hlubší reflexi společenské situace lze najít v dílech autorů „literatury přehodnocování“ (*fansi wenxue* 反思文学), někdy označovanou jako „literatura retrospektivní“. Spisovatelé této literatury byli nuceni se v důsledku kampaní v 50. letech odmlčet a na literární scénu se vrátili až na konci 70. let. Ve své literární tvorbě se zaměřovali na události Kulturní revoluce a kampaně v 50. letech v širším kontextu a promýšleli příčiny a důsledky dění posledních let. Často porovnávali revoluční ideály z doby protijaponské války a období bezprostředně po založení ČLR – které ještě nebyly poznamenány agresivními politickými kampaněmi 50. let – s následujícími lety. Zároveň se jednalo o zkušenější autory, kteří se literární tvorbě věnovali již před rokem 1949, proto je tato literatura také poněkud vyzrálější. (Jing 2007: 81) Do skupiny těchto autorů bývá řazen také Wang Zengqi.

2.5. Literatura hledání kořenů

V průběhu 80. let se na čínské literární scéně objevilo mnoho nových literárních směrů a proudů, zejména pak v jejich druhé polovině, po skončení politické „kampaně proti duchovnímu znečištění“ (*qingchu jingshen wuran yundong* 清除精神污染运动), namířené proti liberálním myšlenkám inspirovaným západem, která v roce 1983 poněkud zbrzdila vývoj nových literárních trendů. Proto se toto období také označuje jako „kulturní horečka“ (*wenhua re* 文化热)¹⁶. V tomto období se v literatuře poprvé od období Májového hnutí začal objevovat zájem o jedince namísto zájmu o společnost jako celek. V polovině 80. let tak začala vznikat nová psychologická próza a zejména autoři narození v 50. letech tíhli k subjektivismu, novým literárním technikám a experimentováním s formou. V roce 1985 pak vznikly dva literární

však dorazila nešťastně několik hodin po matčině smrti. V závěru zdrcená Xiaohua procházející ulicemi Šanghaje přičítá vinu za všechny bolesti „Bandě čtyř“ a vyjadřuje víru a naději v nové vedení komunistické strany.

¹⁶ Viz Zhang 1997: 35.

proudy inspirované západním modernismem: „avantgardní literatura“ (*xianfeng wenxue* 先锋文学) a „literatura hledání kořenů“.

Nejvýraznějšími tématy druhé poloviny 80. let byla debata o modernismu a „hledání kořenů“ (*xungen* 寻根), negativní postoj k tradici opadl a někteří západně orientovaní spisovatelé se začali opět zajímat o čínskou tradici. Myšlenka na hledání kořenů se objevila již na konferenci v prosinci 1984, na které spisovatelé diskutovali o směřování čínské literatury. Literatura po Kulturní revoluci nenaplnila očekávání spisovatelů a literárních kritiků. Také podle Wanga se spisovatelé v první polovině 80. let nedokázali oprostit od literárních konvencí 50. a 60. let (2000: 111), a přestože se v tomto období objevují první pokusy užívání nových narativních postupů a literárních technik inspirovaných světovou literaturou, moderní čínská literatura stále není schopna produkovat literární díla světových kvalit. Spisovatelé se domnívali, že svébytná moderní čínská literatura musí být nezávislá na západních literárních vzorech a musí vyrůstat z tradiční národní kultury (*minzu chuantong wenhua* 民族传统文化). (Lomová 1994: 217)

Literárním manifestem trendu hledání kořenů se stal Han Shaogongův 韩少功 (1953–) článek „Kořeny literatury“ (*Wenxue de gen* 文学的根) (1985), ve kterém Han Shaogong představil termín „hledání kořenů“ a formuloval potřebu hledat literární kořeny v domácí tradiční kultuře. V zápětí následovaly další články, Zheng Wanlongův 郑万隆 (1944–) článek „Moje kořeny“ (*Wode gen* 我的根), Li Hangyu 李杭育 (1957–) publikoval v periodiku *Spisovatel* (*Zuojia* 作家) článek „Zabývejme se našimi kořeny“ (*Li yi li women de gen* 理一理我们的根) a A Cheng 阿城 (1949–) článek „Kultura vymezuje lidstvo“ (*Wenhua zhiyuezhe renlei* 文化制约着人类). (Li 2000: 110) To jsou současně také hlavní představitelé literatury hledání kořenů

Primárním cílem spisovatelů literatury hledání kořenů bylo vytvořit novou původní čínskou literaturu, která by vyrůstala z čínské tradice. Odmítali však Májové hnutí jako „westernizaci čínské literatury“ a obraceli se do vzdálenějších období a vzdálenějších oblastí Číny. Spisovatelé se neobraceli k tradici hanské kultury, kořeny hledali v tradici a kultuře okrajových oblastí Číny, kultuře venkova (*xiangtu wenhua* 乡土文化), horských oblastech a především u národnostních menšin. Obraceli se k „neortodoxní“ (*fei zhenzhong* 非正宗) „nestandardní“ (*bu guifan* 不规范) a opravdové (*zhenshi* 真实), tedy přirozené a nespoutané lokální kultuře. (Hladíková 2013a: 99) Mnoho spisovatelů doufalo, že v periferních oblastech

obývaných národnostními menšinami naleznou uměleckou a spirituální inspiraci, které bude protiváhou ke komercionalizaci a westernizaci. (Ying 2005: 19)

Po formální stránce se spisovatelé literatury hledání kořenů podobně jako spisovatelé avantgardní literatury inspirovali západními modernistickými technikami spíše než čínskou tradicí. I přesto se někteří starší spisovatelé pokoušeli experimentovat s tradičními formami a narativními postupy, jako příklad takového autora bývá často uváděn Wang Zengqi. Spisovatelé často porušovali linearitu vyprávění a užívali spíše cyklického vnímání času, kombinovali několik časových pásem vyprávění, mísili realitu se sny a představami a přítomnost s minulostí. Povídky se často obracely do minulosti ke kořenům, podstatě lidského bytí, primitivním instinktům a základním lidským potřebám. Některé z nich k tomu snad vedla léta strávená na venkově v rámci převýchovy, jiné obdiv k exotickému primitivismu v oblastech národnostních menšin. Některí spisovatelé romantizovali či idealizovali život národnostních menšin. (Hladíková 2013a: 55) Zde se jejich tvorba prolíná s tvorbou literatury rodné půdy.

Literatura hledání kořenů bývá většinou spojována se jmény několika starších autorů, kteří jsou jakýmsi předchůdci této vlny psaní a několika jmény vzdělaných mladých autorů, jejichž tvorba představuje jádro tohoto literárního stylu. Tvorba starších autorů je charakteristická svým úzkým sepětím s jejich vlastními zájmy a zkušenostmi, které se svou povahou blíží nevědomým pocitům. Tvorba mladších autorů vychází z potřeby vlastní identifikace a přináležitosti, snahy rekonstruovat čínskou tradiční kulturu a nalézt v ní kořeny moderní čínské literatury. Autoři moderní čínské literatury chápali pojem „kořeny“ odlišně a stejně odlišná je jejich tvorba také esteticky.

V souvislosti s literaturou hledání kořenů často zaznívá jméno Wang Zengqiho jako otce literatury hledání kořenů, někteří literární kritici označují Wang Zengqiho povídky z počátku 80. let za jeden z impulzů ke vzniku literatury hledání kořenů, jiní jej řadí přímo do skupiny autorů tohoto literárního proudu. Shen Congwena bývá často označován za předchůdce literatury hledání kořenů. Oba spisovatelé se však především po formální a jazykové stránce od literatury hledání kořenů odlišovali. Wang Zengqi sám se spojení s tímto fenoménem bránil a nadto je patrné, že mezi autory literatury hledání kořenů a Wang Zengqim je mnoho rozdílů v myšlení, osobní zkušenosti, vnímání i přístupu k čínské a západní kultuře. Skupinu autorů literatury hledání kořenů však oba spisovatelé inspirovali: Shen Congwen svými díly náležejícími do proudu literatury rodné půdy, ve kterých zobrazil idylickou krajinu Západního Hunanu s národnostní menšinou Miao 苗; a Wang Zengqi svou literární tvorbou inspirovanou

Shen Congwenovým stylem. S literaturou hledání kořenů tvorbu obou spisovatelů spojují podobná témata a motivy, idylické prostředí venkova, regionalismus, zájem o přirozenost a syrovost či estetizace ošklivosti.

3. Wang Zengqiho povídková tvorba

“一个短篇小说，是 一种思索方式，一种情感形态，是人类智慧的一种模样。”

(Wang 1947a: 31)

„Povídka je hlubokou myšlenkou, formou emoce, manifestací lidské moudrosti.“

Wang Zengqiho literární tvorba není příliš rozsáhlá, nikdy se nepokusil napsat novelu či román, těžiště jeho tvorby spočívá ve tvorbě povídkové. Jeho hlavním specifikem je mísení tradiční čínské literatury s moderní západní literaturou, ve spojení se zděděnými rysy literatury rodné půdy, které načerpával především v díle Shen Congwena. Wang Zengqiho povídkovou tvorbu lze rozdělit do tří hlavních částí. Raná fáze Wang Zengqiho povídkové tvorby představuje období od spisovatelových prvotin do roku 1949. Vrcholná fáze spisovatelovy tvorby je reprezentována povídkami lyrického a pastorálního stylu z počátku 80. let a pozdní fáze literární tvorbou do spisovatelovi smrti v roce 1997.

Wang Zengqiho přístup k povídce jako literárnímu žánru byl ovlivněn dobovou vlnou úvah o povídce a velkou měrou jej také ovlivnily Shen Congwenovy postoje. Shen Congwen zastával názor, že povídky by měly přijímat prvky poezie, malby, hudby a eseje. Wang Zengqi se stejně jako jeho učitel domníval, že povídka by měla čerpat také z jiných žánrů a forem, zejména z poezie, dramatu a esejů. Odmítal moderní precizně vystavěnou povídku, která se opírá o jasnou zápletku a nedokáže tak zachytit neuspořádanou a proměnlivou podstatu skutečnosti. Současně se domníval, že povídka je čerpání z jiných žánrů zvláště vhodná, protože v předchozím období nebyla mezi spisovateli vysoko ceněna, a proto ještě nebyla přísně esteticky vymezena. Ve svém eseji „O podstatě povídky“ (*Duanpian xiaoshuo de benzhi* 短篇小说的本质) (1947) napsal, že si představuje nový žánr budoucnosti, který v sobě bude moci zahrnout všechno, ale nebude sledovat žádnou konkrétní formu, bude naprosto odlišný od filmu a jeho jméno bude „povídka“. (Wang 1947a: 29).

Touha po proměně žánru povídky ve válečném období byla reakcí spisovatelů na přehnaně pečlivě vystavěné západní povídky. Spisovatelé tohoto období byli již kritičtější k přejímání západních literárních forem a snažili se uchopit čínský modernismus vlastním způsobem.

O ideální podobu povídky, která je čímkoliv jiným, jen ne standardní povídkou, pak usiloval i ve své literární tvorbě a ve svých esejích často zdůrazňoval, že jeho povídky jsou povídkám nepodobné:

“我的一些小说不大像小说，或者根本就不是小说。[...] 我不善于讲故”

“我也不喜欢太像小说的小说。故事性太强了，我觉得就不大真实。”

(Wang 1981b: 165)

„Některé mé povídky se povídkám příliš nepodobají, anebo povídkami vůbec nejsou. Nevynikám ve vyprávění příběhů. A také se mi nezamlouvají povídky, které jsou příliš povídkové. Je-li příběh příliš dominantní, zdá se mi, že to není dost autentické.“

Za jeden z typických rysů své povídkové tvorby považoval jejich esejovou povahu (*san* 散). Často své povídky označoval termínem „esejizovaná povídka“ (*sanwenhua xiaoshuo* 散文小说) a u mnoha jeho povídek je hranice povídky a eseje nejasná. Prvky eseje propůjčují Wang Zengqiho povídkové tvorbě volnost a plynulost, kvality, kterých si Wang Zengqi vysoko cenil a usiloval o ně.

Dalším výrazným rysem Wang Zengqiho povídkové tvorby je důraz na postavy. Wang Zengqi (1988b: 292) napsal, že důraz na postavy a zejména na postavy obyčejných venkovských lidí ve své literární tvorbě přičítá Shen Congwenově, který jej učil, že spisovatel má být blízko svým postavám (*yao tiedao renwu lai xie* 要贴到人物来写), soucítit s nimi a sdílet s nimi bolesti a útrapy. Jestliže v tomto úkolu spisovatel selže, pak jeho dílo není autentické. Důležitou roli hraje také líčení prostředí, neboť postavy a prostředí od sebe nelze oddělit. Pod vlivem Shen Congwenovy poučky, že spisovatel, se musí držet postav, ve svých povídkách klade důraz na vykreslení postav a prostředí. Na prvním místě je postava, teprve pak je příběh. Wang Zengqi ve svých esejích o literární tvorbě často opakuje, že napsat dobrou postavu je důležitější než napsat dobrý příběh.

Odmítání lineárního děje a propracované zápletky vede k oslabení dějovosti Wang Zengqiho povídek. I v tomto ohledu se jeho povídky podobají nedějovým, lyrickým povídkám Shen Congwena.¹⁷ Lyrické prvky jsou společné tvorbě obou autorů a jsou patrné jak ve volbě

¹⁷ Lyrická próza je podle Vlašína (1984: 213) prózou obohacenou výrazně lyrickými prostředky, jako je obraznost, emocionální a expresivní prvky a zvukovou organizací, především je pak prózou na pomezí lyriky a epiky. Uchovává si v zásadě epický způsob rozvoje příběhu, syžet a rozvržení tematicky udržují prostředky epického charakteru, lyrické prvky pak prostupují styl vyprávění – zejména popis a charakterizaci postav.

tématu a prostředí, tak řešení konfliktu v nitru postav. V konfliktu s lyrickým principem je pak u obou spisovatelů nezúčastněnost. Wang Zengqi ani Shen Congwen neužívají subjektivního hodnocení, kladou vedle sebe obrazy a situace, jež s pečlivostí geografa zaznamenávají na papír a stávají se nezúčastněnými pozorovateli.

Jazyk Wang Zengqiho literárního díla nese stopy klasické čínštiny, baihua 白话, hovorového jazyka i dialektů. Nezřídka se v jeho díle objevují lidové říkačky, písně, vulgární popěvky či lokální výrazy, které je čtenáři zapotřebí vysvětlit. Wang Zengqi (1988b: 292), stejně jako Shen Congwen, přikládal jazyku literárního díla velkou důležitost. Považoval jazyk za nositele kultury a domníval se, že jazyk literárního díla odráží historii spisovatelovy estetické kultivace.

Wang Zengqi kladl důraz na „čisté a jednoduché“ užití jazyka. Opakovaně se ve svých esejích vyjadřoval, že by rád viděl více prózy psané takovým způsobem: „*srozumitelně, jasně a čistě*.“ (Wang 1988a: 346) Často také zdůrazňoval důležitost prázdného prostoru v literatuře s odkazem na čínskou malbu. Prázdný prostor v literárním díle má být vyplněn představivostí čtenáře. Toho dosahoval Wang Zengqi vyškrtáváním veškerých slov, která nebyla v povídce nezbytně nutná.

Důraz, který kladl Wang Zengqi na jazyk v svých raných modernistických povídkách se v jeho vrcholné tvorbě ještě vystupňoval. Jazyk se v jeho pozdější tvorbě stává hlavním tématem a prostředkem, kterým se Wang Zengqi spojuje s vzpomínanou krajinou rodného Gaoyou. Jazyk Wang Zengqiho literárního díla z 80. let v sobě spojuje klasický jazyk, hovorový jazyk, dialekt oblasti Gaoyou a je prostoupen zvuky přírody, vesnice, hudebními prvky lidových popěvek a sůtrami. Wang Zengqi opakovaně zdůrazňoval, že kvalita jazyka vychází ze vztahu mezi větami, ve svém eseji „*Sám o sobě*“ pak napsal, že dobrý jazyk je jako „*stařec, který vede za ruku malé dítě. Dívají se na sebe s porozuměním, neboť jejich nejhlubší potřeby jsou propojeny*.“ (1988b: 292)

Sekundárně lyrika zasahuje i výběr tématu, nejčastěji se uplatňuje téma přírody, vesnice, lidských vztahů, ale i děj. Epický konflikt je často vytlačován statickým konfliktem lyrickým, který řešení z plánu vnějšího světa převádí do sféry vnitřního světa postav, čímž do značné míry oslabuje dějovost příběhu.

4. Wang Zengqiho raná povídková tvorba

První povídky napsal Wang Zengqi v rámci kurzů tvůrčího psaní, které vedl na Spojené univerzitě jihozápadu Shen Congwen. Protože se ale většina těchto prací ztratila, bývá jako první povídka uváděna povídka „Pomsta“, kterou Wang Zengqi dopsal v roce 1944, kdy už na univerzitě nestudoval. Několik dalších povídek potom napsal v roce 1947 v Šanghaji a tyto povídky pak v roce 1949 vyšly ve sbírce *Sbírka náhodných setkání*.

V první sbírce povídek, *Sbírka náhodných setkání*, se Wang Zengqi pokouší experimentovat s rozšířením hranic žánru povídky. V této sbírce je zahrnuto osm povídek z válečného a poválečného období. V každé z povídek se Wangův vypravěč v první osobě setkává s nejrůznějšími osobami: buddhistickým mnichem, bývalým vojákem, hloupým umělcem, tesařem, skupinou odsouzcenců, dvěma krajany z jeho rodného městečka, slepým hercem a jeho dcerou. Název knihy měl podle Wang Zengqiho odrážet jak tematickou různorodost, tak nesourodou a nahodilou literární inspiraci. Wang (1981b: 166) řekl: “我的小说的题材，大都是不期然而遇，因此我把第一个集子定名为‘邂逅’。” „*Příběhy z mých povídek se přihodily docela neočekávaně, proto jsem svou první sbírku pojmenoval ,Sbírka náhodných setkání*.““

V povídkách sbírky *Sbírka náhodných setkání* jsou výrazně přítomny techniky proudu vědomí. Wang Zengqiho raná povídková tvorba se pravděpodobně také díky vlivu Shen Congwenových literárních experimentů, nese v duchu západního modernismu a literatury zobrazující nitro. Shih (2001: 189) dokonce označila Wang Zengqiho za nejsebevědomějšího modernistu pekingské školy pro jeho joyceovské a woolfovské zacházení s jazykem a formou spolu s množstvím intertextových odkazů k tradiční čínské estetice.

V poválečném období se do Wang Zengqiho povídek dostává více regionálních rysů a Wang Zengqi kriticky hodnotí své užívání technik západního modernismu. I po tomto částečném návratu k tradici si však Wang Zengqiho dílo zachovává charakter směsi západních a východních vlivů, modernismu i tradice.

K analýze technik proudu vědomí ve Wang Zengqiho tvorbě byly vybrány dvě povídky ze sbírky *Sbírka náhodných setkání* a to povídku „Pomsta“ a „Muž, který se vyznal v drůbeži“.

„Pomsta“ je Wang Zengqiho experimentem usilujícím o odstranění hranic mezi povídkou, esejem a poezií. K jejímu napsání jej inspirovala báseň v próze „Píseň o lásce a smrti

korneta Kryštofa Rilka“ (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Reiner Maria Rilke*) (1899), která byla do čínštiny přeložena v roce 1942 a spisovatele zaujala novým impresionistickým způsobem psaní s prvky lyricismu. Wang Zengqi považoval tuto báseň v próze za příklad ideální povídky, postrádal v ní ale prvky spontánnosti a krásy eseje. Povídka vypráví o muži, který se snaží najít vraha svého otce a pomstít jeho smrt. Vyprávění začíná uprostřed výpravy, když protagonista zastavuje v klášteře, aby si odpočinul. Zde se setkává s mnichem, který zabil jeho otce. Namísto pomsty se však rozhodne spojit své síly s mnichem na cestě za světlem. Povídka byla reakcí na glorifikaci násilí ve válečné literatuře, jsou v ní patrné stopy taoismu a buddhismu.

Povídku „Muž, který se vyznal v drůbeži“, napsal Wang Zengqi v červnu 1947, krátce poté co se přestěhoval do Šanghaje a absolvoval krátkou návštěvu svého rodného městečka Gaoyou 高邮. Povídka je ukázkou Wangova modernistického přístupu, v duchu literatury rodné půdy zde Wang Zengqi vytváří pastorální, idylický obraz rodné krajiny Gaoyou, který vychází z jeho vzpomínek na dětství. Z úvodu povídky, ve kterém jsou silně přítomny techniky proudu vědomí, je však patrné, že krajinu nyní nahlíží dospělý. V tomto smyslu je povídka příkladem literatury rodné půdy, tak jak tento proud svými povídkami založil Lu Xun. Wang Zengqi zde užívá techniku proudu vědomí k zobrazení nitra vypravěče, který se po letech vrací do své rodné krajiny a znovu ji ve svém nitru objevuje.

5. Shen Congwenova literární tvorba

Shen Congwen se narodil ve Fenghuangu 凤凰, městečku v Západním Hunanu, kde ve třinácti letech nastoupil vojenskou službu. V roce 1922 se přestěhoval do Pekingu, kde chtěl začít studovat, studium mu však nebylo umožněno z důvodu nedostatečného vzdělání a nedostatku finančních prostředků, byl tedy především samoukem. Později vyučoval čínskou literaturu a tvůrčí psaní na Spojené univerzitě jihozápadu. Je známý především svým unikátním literárním stylem a pastorální lyrickou prózou, která odráží regionální specifika jeho rodného kraje Západního Hunanu. Většina jeho literární tvorby se řadí do proudu literatury rodné půdy. Západní sinologové, především David Wang (1922: 21), pak jeho tvorbu označují termínem „kritický lyricismus“ pro pro Shen Congwena charakteristické spojení utopické nostalgie a kritického odstupu. Čtenáře nejvíce zaujal svými povídkami z prostředí Západního Hunanu, prodchnuté miaoskou kulturou, lidovými příběhy, ústní slovesností a lokálními zvyky, ale také svou autobiografií (1934) či novelou „Pohraniční městečko“ (*Biancheng* 边城) (1934), která bývá považována za ztělesnění estetického ideálu Shen Congwenovy tvorby.

Protože byla jeho literatura politicky neangažovaná a nelevicová, bylo jeho dílo po roce 1949 v Číně prakticky tabu. V 50. letech se stal nežádoucím autorem, během kulturní revoluce byl opakovaně perzekuován a absolvoval také nucenou převýchovu na venkově. V reakci na dobové události se pokusil se o sebevraždu a po zotavení se již k psaní beletrie nevrátil. Svou pozornost obrátil ke studiu malby, laků, porcelánu a čínského odívání a řemesel a napsal jen několik odborných studií. Popularitu se v ČLR dočkal až v 80. letech v období uvolnění a Deng Xiaopingových 邓小平 (1904–1997) reforem, které přinesly změny také na poli literatury. Jeho literární dílo bylo znovu objeveno v souvislosti s literaturou „hledání kořenů“. Mladé spisovatele hledající kořeny čínské kultury v okrajové nehanské kultuře oslovila Shen Congwenova regionální tvorba z odlehle oblasti Západního Hunanu přibližující obraz života národnosti Miao. Dočkal se také nominace na Nobelovu cenu za literaturu.

Pro západní čtenáře objevil Shen Congwena Jeffrey Kinkley, který je také autorem rozsáhlé monografie „The Odyssey of Shen Congwen“ a většiny anglických překladů Shen Congwenova díla a který Shen Congwena neváhal označit za „jednoho z nejlepších čínských moderních autorů a jednoho ze stylisticky nejvytříbenějších čínských autorů vůbec“. (Kinkley 1995: 1)

Shen Congwen byl také nadšeným experimentátorem a ve své tvorbě zkoušel západní literární techniky, ať už šlo o romantismus, realismus, symbolismus nebo modernismus, které ve své tvorbě mísí s literárními technikami běžně užívanými v tradiční čínské literatuře. Mnoho literárních kritiků má ovšem tendence tento důležitý rys jeho tvorby přehlížet. Jeffrey Kinkley ve své monografii „The Odyssey of Shen Congwen“ opakovaně zdůrazňuje Shen Congwenovo nadšení pro experimentování a přijetí západních literárních vlivů a přičítá mu velký přínos moderní čínské literatuře z hlediska experimentování s formou i obsahem a otevřeností novým vlivům, ačkoliv také zmiňuje, že jeho experimentální díla jsou současně také jeho méně kvalitními a kritiky nepříliš oceňovanými díly. (Kinkley 1987: 3)

Ze Shen Congwenovy tvorby byly pro analýzu zvoleny dvě povídky, které jsou často označovány jako modernistické a avantgardní. Próza „Pozorování duhy“ byla napsána v červenci roku 1941 a bývá často označována jako vrcholné dílo Shen Congwenovy avantgardní tvorby. Povídka evokuje záznam komunikace mezi milenci, která probíhá nahlas i nevyřčeně, v mysli protagonistů. Pár si v dialozích vyměňuje myšlenky a touhy prostřednictvím pohledů, slov a povídky o lovení srny, kterou protagonista napsal. Kinkley tuto povídku označil za Shen Congwenova vlastního malého „Odyssea“. (Kinkley 1987: 193) Povídka ovšem nebyla čtenáři přijata příliš dobře, nedočkala se nikdy ani dotisku a její původní čínský text se dokonce ztratil, takže dlouho existoval jen anglický překlad, ve kterém byly některé pasáže původního textu vypuštěny. Z později nalezeného čínského originálu pak povídku znovu přeložil Jeffrey Kinkley a zařadil ji do výboru *Imperfect Paradise*.

Druhou povídkou je povídka „Žena v domácnosti“ napsaná roku 1937. V povídce Shen Congwen zkoumá psychologii manželstvím tím, že dává nahlédnout do mysli oběma stranám, nejprve ženě, pak muži. Manželka se vypořádává s manželovými slabostmi, soubojem temperamentů, smutky i radostmi. Manžel pak interpretuje manželčin duševní vývoj v mírnějším duchu smíření a přichází se sebekritikou a omluvou. Povídka je často čtena autobiograficky, jako Shen Congwenovo přemítání nad vlastním manželstvím se svou bývalou studentkou, o osm let mladší ženou Zhang Zhaohe, kterou trápilo Shen Congwenovo přílišné zaujetí prací a studiem, se kterým neustále bojovala o manželovu pozornost.

6. Techniky proudu vědomí

6.1. Proud vědomí jako psychologický a literární termín

„Proud vědomí“ neboli *stream of consciousness* je původně termínem z oblasti psychologie. Chatman jej definuje jako neuspořádanou následnost obsahů vědomí, jejichž „pořadajícím principem“ je „volná asociace“ (2006: 189). Vůbec poprvé tento termín použil americký psycholog William James (1842–1910) v knize „The Principles of Psychology“ (Základy psychologie) v definici vědomí jako nepřetržitého proudu vjemů, myšlenek a pocitů: „*Vědomí pak, se samo sobě nejeví jako roztržité. Slova jako „řetěz“ nebo „sled“ nejsou pro jeho popis dostatečně výstižná. Vědomí není ničím spojeným, proudí. Řeka či proud jsou metaforami, které ho nejpřirozeněji vystihují. Nazýváme ho tedy od nyníška proudem myšlení, vědomí nebo subjektivním životem.*“ (1980: 239) Odtud byl pak termín přejat do angloamerických literárních pojednání k popisu narativního způsobu v moderní literatuře.

Termín „proud vědomí“ není zcela jednoznačný, v cizojazyčné literatuře se často zaměňuje s pojmy „vnitřní monolog“ a „polopřímá řeč“. Literární věda chápe proud vědomí v zásadě dvojím způsobem. Jako obsahový pojem, „surovinu vědomí“, která je v literatuře zprostředkována řadou literárních technik, jako je polopřímá řeč či vnitřní monolog, nebo jako literární techniku, krajní pojem vnitřního monologu, jímž je znázorněn obsah a proud vědomí (Nünning 2006: 641). Účelem jejího užití je prostřednictvím slov vyjádřit proud myšlenek a pocitů postav. Technika se snaží čtenáři přiblížit vnitřní svět postavy, vytvořit dojem, jako by byl čtenář uvnitř mysli literární postavy. Děj a prostředí literárního díla jsou pak vnímány vnitřním pohledem postavy. Chatman navrhuje problematiku definic pojmů „proud vědomí“ a „vnitřní monolog“, jejich častou záměnu a chybné užití, řešit definováním proudu vědomí jako „nahodilého řazení myšlenek a dojmů“ a vnitřní monolog jako „přímou citaci myšlení nebo slovy vyjádřené nevyslovené smyslové dojmy postavy“. Obě techniky jsou na sobě nezávislé, přestože se často vyskytují současně. Proud vědomí, jako volný asociativní princip však může sloužit jako organizační princip dokonce i u dialogu, a naopak vnitřní monolog se může vyvíjet i řízeně-asociativním způsobem. (2006: 195–204)

Techniky proudu vědomí se v literatuře rozvinuly s procesem „internalizace“ či „zvnitřnění“ literatury v polovině 19. století. Internalizaci narativu provázela také proměna literárních postav, které se stávají spíše pasivními, váhavými, přemýšlivými. Na rozdíl od realismu nejsou jejich pocity a myšlenky odvozovány od popisu jejich konání, ale jsou

zprostředkovány přímo. Za prvního autora, který použil proud vědomí v literatuře, je nejčastěji považována May Sinclairová. Nejznámějšími příklady užití proudu vědomí v literatuře jsou monolog Molly Bloomové v závěru J. Joycova románu „Ulysses“ (Odysseus, 1921) či kniha „Les lauriers sont coupés“ (Lístek rozmarýny, 1888) E. Dujardina. Dalšími významnými autory jsou například Virginia Woolfová, Dorothy Richardson nebo William Faulkner.

6.2. Proud vědomí v moderní čínské literatuře

Technika proudu vědomí (*yishiliu shoufa* 意识流手法) se v čínské literatuře rozvinul především s otevřením se literatury světa v souvislosti s Deng Xiaopingovými reformami a nástupem experimentování s narativními způsoby v čínské literatuře, který propukl v důsledku vlny liberalizace po kulturní revoluci. Literatura vznikající v tomto období se vymezovala vůči tradici, která byla považována za příčinu nezdarů a přechozích nešťastných historických událostí včetně kulturní revoluce. Vznik nové literatury otevřené vlivům západní literatury byl zpočátku oficiálně podporován. Nejužší vedení strany i Deng Xiaoping spisovatele otevřeně nabádali, aby se inspirovali světovou literární tvorbou a modernizovali čínskou literaturu. Rostl zájem autorů i čtenářů o překlady západní literatury, freudovskou analýzu, proud vědomí, existencialismus a absurdní literaturu. V dobové čínské literatuře se uplatňovaly nové narativní postupy, experimentování s formou i jazykem a prvky psychologické prózy. V souvislosti s uváděním proudu vědomí do čínské literatury nejčastěji zaznívá jméno Wang Menga 王蒙 (1934–).

Na tuto nejvýraznější vlnu literatury proudu vědomí se zaměřuje studie Elly Hagenaar, nicméně techniky proudu vědomí se objevují i v literatuře starší, zejména v období 20. a 30. let 20. století v souvislosti s procesem subjektivizace literatury. Počátky tohoto procesu provázejícího vznik moderní čínské literatury pozoroval Jaroslav Průšek už v literárních dílech z konce dynastie Ming (1368–1644) a dynastie Qing (1644–1911). Literární díla tohoto období již nesou zárodečné rysy subjektivismu a individualismu a předznamenávají tak vznik moderní literatury. Prvky subjektivismu a lyricismu podle Průška dominují žánrům, které vyrůstají z lidové tradice. Nachází je v románu, například ve „Snu v červeném domě“ (*Honglou meng* 红楼梦), „Putování Starého Chromce“ (*Lao Can youji* 老残游记), Wu Woyaových 吴沃尧 (1866–1910) „Podivných jevech spatřených za dvacet let“ (*Ershi nian mudu zhi guai xianzhuang* 二十年目睹之怪现状) či v Li Boyuanově 李伯元 (1867–1906) „Zprávě o stavu úřednictva“ (*Guanchang xianxing ji* 官场现形记), ale také v Pu Songlingových 蒲松龄 (1640–1715) povídkách a také v žánrech, které přímo zaznamenávaly autorovu zkušenost, tedy

v denících, zápiscích a autobiografiích. Michael Egan nachází prvky polopřímé řeči ve Wu Woyaově románu „Moře hořkosti“ (*Henhai 恨海*), technika sice ještě nebyla dokonale rozvinutá, ale polopřímá řeč je zde užívána k vyjádření psychického rozpoložení postav a v textu lze pozorovat náznaky splývání promluv vypravěče a postav (1980: 170–72). Prvky modernity ve vůbec první čínské autobiografii, Shen Fuových 沈复 (1763–1825) „Šesti historiích prchavého života“ (*Fusheng liu ji 浮生六记*) (1809) analyzovala Milena Doleželová-Velingerová¹⁸. Z této literatury pak vyrůstá revoluční literatura 20. a 30. let., jejíž rysy jsou současně utvářeny kontaktem s překladovou literaturou západních děl.

Pocity a životní postoje autorů 20. a 30. let, tedy od Májového hnutí až po vypuknutí sino-japonské války, rezonují s evropským romantismem a realismem, přičemž romantismus už byl v západní literatuře dávno minulostí a také realismus byl již na ústupu. Jen několik málo čínských autorů registrovalo modernismus a díla autorů literatury proudu vědomí, Jamese Joyce, Virginie Woolfové, Thomase Manna, Franze Kafky nebo Ernesta Hemingwaye ještě nebyla v Číně běžně známá. Až ve 30. a 40. letech 20. století pronikly techniky proudu vědomí do Číny a úzký okruh čínských spisovatelů začal s těmito novými postupy experimentovat. Mezi prvními autory, kteří se snažili pracovat s novými technikami západní literatury, byli například Xu Zhimo 徐志摩 (1897–1931) s povídkou „Ruleta“ (*Lunpan 轮盘*) či Lin Huiyin 林徽音 (1904–1905) s povídkou „V devadesáti devíti stupních“ (*Jiushijiu du zhong 九十九度中*), které se inspiroují literárním stylem Virginie Woolf. (Cheng 1967: 82) Mu Shiying 穆时英 (1912–1940) a Shi Zhecun 施蛰存 (1905–2003) užívali ve své tvorbě techniky proudu vědomí k zobrazení moderního městského života. V padesátých letech Jaroslav Průšek analyzoval užití techniky proudu vědomí a polopřímé řeči v Mao Dunově 茅盾 (1896–1981) povídce „Půlnoc“ (*Ziye 子夜*)¹⁹, kde je polopřímá řeč použita především za účelem dramatizace děje. Zbigniew Slupski později poukázal na přítomnost proudu vědomí a polopřímé řeči v Lao Sheově 老舍 (1899–1966) románu Velbloud Šťastlivec (*Luotuo Xiang Zi 骆驼祥子*)²⁰. Laoshe využíval techniky proudu vědomí k zobrazení myšlenek a vnitřní proměny hlavní postavy. Yu Dafu 郁达夫 (1896–1945), užíval vnitřní monolog a polopřímou řeč k dosažení ironického

¹⁸ Viz DOLEŽELOVÁ-VELINGEROVÁ, Milena, Lubomír Doležel (1972). „An Early Chinese Confessional Prose. Shen Fu's Six Chapters of a Floating Life.“ In: T'oung Pao, Second Series, Vol.58. 137–160.

¹⁹ Viz PRŮŠEK 1966: 214–218.

²⁰ Viz SLUPSKI, Zbigniew (1966). The Evolution of a Modern Chinese Writer. An Analysis of Lao She's Fiction. 61–64.

vyznění či karikatury. (Hagennar 1992: 34–36) Mezi autory, kteří s technikami proudu vědomí experimentovali v tomto raném období, patří rovněž Shen Congwen a jeho žák Wang Zengqi.

Literatura využívající techniku proudu vědomí však nebyla v souladu se socialistickým realismem a požadavky, které Mao Zedong formuloval na počátku roku 1942 ve svých hovorech o literatuře a umění v Yan'anu a které silně ovlivnily literaturu až do roku 1978. Literatura sloužící státu, revoluci a lidovým masám společně se zobrazením plochých typických literárních postav, které jsou zobrazovány výhradně prostřednictvím jejich konání, neposkytovala prostor pro zobrazení nitra jedince. Modernistické techniky v literatuře a experimentování s formou v tomto období ustoupily do pozadí a v čínské literatuře se znovu objevily až v 80. letech v rámci avantgardní literatury.

Song Yaoliang poukazuje na některá specifika čínské literatury proudu vědomí. Podle Songa prošly techniky proudu vědomí přejaté ze západu procesem „orientalizace“ (*dongfanghua* 东方化). Tento proces proběhl v čínské literatuře ve třech stádiích: uvedení technik do čínské literatury; adaptace, pro niž je charakteristická kombinace popisu vnitřního světa postav a vnější skutečnosti (tuto fázi označuje Song jako „psychologickou prózu“ [*xintai xiaoshuo* 心态小说]); a závěrečná fáze přechodu od popisu vnitřního rozpoložení postav k hledání původu „já“ a kořenů čínské kultury. (1988: 9–12)

6.3. Techniky proudu vědomí

Stejně jako Elly Hagenaar vycházíme z definice proudu vědomí, jako obsahového pojmu z oblasti psychologie, k jehož ztvárnění slouží příslušné literární techniky. Ke ztvárnění myšlení postav v literárním díle lze užít stejných prostředků jako k vyjádření promluv postav. Mohou být zprostředkovány formou přímé řeči, polopřímé řeči a nepřímé řeči. Charakteristickými základními technikami proudu vědomí jsou polopřímá řeč a vnitřní monolog. Společně slouží k co nejrealističtějšímu zobrazení složitých mentálních procesů postav v literárním díle.

6.3.1. Polopřímá řeč

„Polopřímá řeč“, někdy také „neuvozená řeč“ (viz Chatman 2006), je nejvýraznějším a nejpopulárnějším promluhovým typem moderního narativu, který se ve světové literatuře plně rozvinul v polovině 19. století. Počátkem 20. století byl již standardním stylistickým prostředkem moderního narativu. Polopřímé řeči se dostalo velké pozornosti lingvistů a literárních teoretiků pro její hojné využití v moderní próze, ale i proto, že je od samého

počátku předmětem sporu mezi francouzskými a německými lingvisty. Poprvé byl tento termín užít Etienne Lorkem v roce 1921, když chtěl popsat způsob vyprávění, v němž jsou myšlenky a věty určité literární postavy vyjádřeny její dikcí a syntaxí a současně je zachován aktuální čas vyprávění. (Nünning 2006: 612). Německá škola přistupovala k termínu polopřímá řeč (*erlebte Rede* „prožívaná řeč“) především z hlediska estetického a literárně filosofického, nedostatečně se však zabývala jejími jazykově slohovými znaky. Francouzští badatelé, v čele s Charlesem Ballym, přistupovali k polopřímé řeči (*style indirect libre*) spíše lingvisticky, jako ke gramatickému prostředku reprodukce, který definovali vymezením vůči řeči přímé a nepřímé. Stejně přistupoval k polopřímé řeči Jiří Haller, který tento termín poprvé uvedl do české lingvistiky v článku „Řeč přímá, nepřímá a polopřímá“²¹. Podle Doležela (1993: 22–23), který se ve své studii „Narativní způsoby v české literatuře“ snaží o syntézu dosavadních přístupů a definic polopřímé řeči, je polopřímá řeč „*přechodový útvar, který specifickým způsobem překlenuje promluvový protiklad mezi vypravěčem a postavami*“ a je výsledkem neutralizace²² distinktivních rysů jazykové výstavby moderního narativu. Na rozdíl od tradiční literatury, ve které byla pásma vypravěče a postav zřetelně oddělena, se v moderním narativu obě pásma v důsledku neutralizace propojují, čím vzniká živější a dynamičtější líčení.

Užití polopřímé řeči se rozšířilo v polovině 19. století v souvislosti s internalizací literatury, příklady užití polopřímé řeči však můžeme najít i ve starší literatuře. Ve starší literatuře sloužila polopřímá řeč spíše k vyjádření ironie a karikatury, později začala téměř výhradně sloužit ke zprostředkování myšlení literárních postav. Podle Hagennar čínské literatuře po celé věky dominovala přímá řeč bez grafického označení, nepřímá řeč se plně ujala až kolem roku 1900 a polopřímá řeč se poprvé objevila až v literatuře 20. století. (1980: 2) Na dřívější užití polopřímé řeči v čínské literatuře ve svých studiích poukázal Jaroslav Průšek.

6.3.1.1. Distinktivní znaky polopřímé řeči

Polopřímá řeč propojuje pásmo vypravěče a postav, po obsahové stránce náleží řeči postav, formálně však patří k řeči autorské. Gramaticky je polopřímá řeč blízká nepřímé řeči, u polopřímé řeči dochází ke změně mluvnické osoby stejně jako u řeči nepřímé, užívá vždy pouze třetí osobu u sloves a zájmen k vyjádření perspektivy první osoby. Proměňuje se také slovesný způsob, ale na rozdíl od nepřímé řeči, se v polopřímé řeči nestává přímá řeč větou

²¹ *Naše řeč* 13.5: 97–107 a 13.6: 121–130.

²² Tato neutralizace probíhá ve třech krocích. V prvním kroku se ruší distinktivní grafické znaky, čímž vzniká neznačená neboli nevlastní přímá řeč, ve druhém kroku se ruší i distinktivní znaky gramatické a vzniká řeč polopřímá. Vrcholem procesu je pak třetí krok, v němž se distinktivní rysy výpovědní, sémantické a slohové proměňují ve volně kombinovatelné signály, čímž vzniká smíšená řeč. (Doležel, 1993: 22–23)

vedlejší, připojenou k větě hlavní (uvozovací) podřadicí spojkou (aby, jak, že, ...). Řeč nepřímá „Řekla, že už musí jít.“ by tedy v řeči polopřímé měla podobu „Musí už jít.“ (Chatman 2006: 211) Polopřímé řeči často chybí uvozovací věta. Časová a místní určení v polopřímé řeči jsou stejná jako u řeči přímé. Důležitým znakem polopřímé řeči je také subjektivní sémantika a modalita.

Doležel zdůrazňuje, že polopřímá řeč nemá žádné vlastní rysy, neboť se jedná o „*promluvový typ, který se vytváří soustředěním distinktivních rysů subjektivity na osnově objektivního vyprávění*“. (2014: 37) A tudíž „*identifikace polopřímé řeči v narativním celku nemůže záviset jen na jednom distinktivním znaku, nýbrž na jejich vzájemném posílení v textové akumulaci*.“ (2014: 33)

Polopřímá řeč v čínštině má ve srovnání s polopřímou řečí v jiných jazycích několik specifik. Gramatická osoba je jediným prostředkem, který signalizuje pásmo vypravěče v případě, že se pásmo vypravěče a postavy prolíná. Tento poměrně slabý distinktivní rys polopřímé řeči je ještě oslaben faktem, že v čínštině se zájmena mohou běžně vypouštět a mluvčí je často specifikován, jen pokud je to skutečně nutné. Čas sloves jako spolehlivý ukazatel polopřímé řeči v čínštině také odpadá, neboť čínská slovesa nemění svůj tvar. Zbytek distinktivních znaků polopřímé řeči však zůstává zachován.

6.3.2. Vnitřní monolog

Vnitřní monolog je narativním postupem, který slouží pokud možno nezprostředkované prezentaci přímých citací myšlenek v textu. Někdy bývá označován také jako autonomní monolog. Spolu s polopřímou řečí se uplatňuje, je-li třeba co nejrealističtěji zprostředkovat složité mentální procesy, jež probíhají v myslích literárních postav. (Nünning 2006: 849). Mukařovský uvádí, že cílem vnitřního monologu je „*podat ekvivalent psychického dění ve skutečné jeho podobě tak, jak probíhá v hlubokých vrstvách duševního života, na hranicích mezi vědomím a podvědomím*.“ (1948: 143)

V epickém díle rozlišujeme tři základní kompoziční postupy promluv postav, dialog, monolog a vnitřní monolog. Dialog a monolog jsou skutečným proneseným projevem postav, vnitřní monolog je bezprostředním vyjádřením neproneseného myšlení, cítění a vnímání. (Doležel 1957: 1–2) Jazyková výstavba vnitřního monologu je řízena snahou vyjádřit dynamiku těch vrstev vědomí, v nichž se rodí lidské myšlenky, city a činy, a proto jsou v dnešní literatuře ojedinělé monology v přímé řeči, neboť je pro účely vnitřního monologu příliš určitá, zřetelně

vyznačená a ohraničená. (Doležel 1961: 47) Obvyklými jazykovými prostředky ztvárnění vnitřního monologu jsou nepřímá, nevlastní (neznačená) přímá řeč a polopřímá řeč, které se lépe hodí ke ztlumení a zastření promluvy, oslabení její bezprostřednosti a vyjádření promluvy nepronosené, ještě nezformované do definitivní podoby. Střídání polopřímé a nevlastní přímé řeči ve vnitřním monologu pak umožňuje lépe vystihnout duševní dění, v němž se střídá citové vzrušení s klidnější úvahou. Nevlastní přímá řeč je ideálním prostředkem k vystižení citových vrcholů, které se vynořují z klidné hladiny myšlenek a úvah.

Zvláštním rysem je dialogizace vnitřního monologu. Ta se objevuje v samomluvách, ve kterých postava činí nějaké rozhodnutí, zvažuje pro a proti a její vědomí se rozštěpuje do dvou subjektů zastávající odlišná hlediska, nebo v samomluvách, v nichž postava oslovuje sama sebe,²³ střídají se osoby slovesa, otázky a odpovědi. Dialogická povaha myšlení se nemusí nutně projevat samomluvou, ale také pomyslným rozhovorem s nepřítomnou osobou, oslovením zvířat či neživých věcí. Kromě toho má vnitřní monolog důležitou úlohu kompoziční, neboť se dynamicky prolíná s vyprávěním, což umožňuje rozvíjet fabuli paralelně ve dvou rovinách, v rovině vnějšího světa a v rovině duševního dění postav. (Doležel 1961: 47–52)

Chatman definuje vnitřní monolog následujícími vlastnostmi: pokud na sebe postava odkazuje, děje se tak v první osobě; aktuální okamžik diskurzu je stejný jako okamžik příběhu, nejedná se o popis minulosti, přítomný čas pak odkazuje k souběžnému času jednání; vzpomínky a odkazy k minulosti jsou v prostém minulém čase; jazyk vnitřního monologu patří postavě dikcí, výrazy i syntaxí a narážky na cokoliv, co se týká zkušenosti literární postavy, neprovází větší vysvětlování, než by proběhlo v její vlastní mysli; protože se nepředpokládá jiné publikum než osoba, která myslí, nebere vnitřní monolog ohled na čtenářovu neznalost či potřebu vysvětlení. (2006: 191–192) Vnitřní monolog podle Chatmana od jiných forem zobrazení vědomí odlišuje vyloučení přímých vypravěčových oznámení, že postava myslí nebo vnímá. Vnitřní monolog pak dále rozlišuje na „konceptuální“ a „percepční“. Konceptuální vnitřní monolog označuje záznam skutečných slov běžících v mysli postavy a percepční vnitřní monolog označuje záznam slovy zachycených nevyslovených smyslových dojmů postavy. (Chatman 2006: 197) Humphrey při rozlišení vnitřního monologu vychází z původního dělení Dujardinova, rozlišuje vnitřní monolog přímý, v první osobě s minimálním zásahem autora, který nezohledňuje čtenáře, a nepřímý, ve druhé nebo třetí osobě s přítomností vševědoucího vypravěče, který nám předkládá informace přímo z mysli literární postavy a komentáři a výklady vede čtenáře, k jejich správnému pochopení. Přímý monolog tak nechává úplně nebo

²³ K sebeoslovení v lyrice viz Červenka, Miroslav (1996). *Obléhání zevnitř*. Praha: TORST.

z velké části zmizet, zatímco nepřímý monolog vytváří dojem neustálé autorovy přítomnosti. (1954: 25–29)

6.4. Analýza distinktivních rysů technik proudu vědomí v povídkách Wang Zengqiho a Shen Congwena

V analyzovaných povídkách sledujeme distinktivní znaky polopřímé řeči, jak je vymezuje Doležel s přihlédnutím ke specifikům polopřímé řeči v čínském jazyce, na něž upozorňuje ve své studii Elly Hagenaar. Ve všech čtyřech povídkách je hojně užito vnitřního monologu, přímého i nepřímého, konceptuálního i percepčního a také dialogizace vnitřního monologu. Jako pořadající princip vnitřních monologů i dialogů se pak často objevuje volná asociace.

6.4.1. Gramatická osoba

Polopřímá řeč zná, ve shodě s objektivní *er*-formou, pouze absolutní třetí osobu u sloves a zájmen.²⁴ Mluvčí a posluchač se v polopřímé řeči stávají předmětem promluvy. Polopřímá řeč tak vytváří tlumený dialog, který je slohově odlišný od tlumočeného vyprávění. (podle Doležel 2014: 29) Gramatická osoba je jediným rysem polopřímé řeči, který je zcela ve shodě s pásmem vypravěče.

Rámec povídky „Pozorování duhy“ je uveden vypravěčem v první osobě, vyprávění uvnitř rámce pak vševědoucím vypravěčem ve třetí osobě. Postavy k sobě promlouvají hlasitě i v myšlenkách v přímé řeči, v povídce jsou však často vynechána zájmena a je proto těžké rozlišit, kdo hovoří. V textu nalezneme pasáže přímé řeči, kterou jsou zprostředkovány hlasité promluvy a nezačleněné přímé řeči, která ztvárňuje myšlené promluvy postav (ty byly v pozdější verzi textu dodatečně opatřeny závorkami, aby se čtenář snadněji orientoval v tom, co bylo vysloveno nahlas a co nikoliv), polopřímá řeč se pak objevuje v pasážích percepčního vnitřního monologu, kde je prostřednictvím vnímání postav popisováno prostředí a děj.

“案桌上小方钟达达响着，短针尖在八字上。晚上八点钟。客人继续游目四瞩，重新看到窗帘上那个装饰用的一群小花马，用各种姿势驰骋。‘你这房里真暖和，简直是一个小温室。’”

(Shen 1941: 329)

²⁴ Viz Lips (1962), Haller (1929), Trávníček (1954). Omezení polopřímé řeči na třetí osobu platí jen pro vyprávění ve třetí osobě, polopřímá řeč vyprávění v první osobě je zvláštním případem. Polopřímá řeč v *ich*-formě je vzácná a dlouho dobu se pochybovalo o její existenci a spolehlivý materiál pro její identifikaci poskytují pouze dialogy, vnitřní monology jsou textově nerozlišitelné od vyprávění. (podle Doležel 2014: 52)

„Malé hodiny na stolku tikaly, malá ručička na osmičce. Osm hodin večer. [...] Znovu se podíval na stádo barevných koní na závěsech, zachycených v různých fázích klusu. „Jak je v tomhle pokoji teplo, jako by to byl malý skleník.““

Hojné užití zájmen v celé povídce „Pomsta“ usnadňuje identifikaci polopřímé řeči:

“一支素烛，半罐野蜂蜜。他的眼睛现在看不见蜜。蜜在罐里，他坐在榻上。但他充满了蜜的感觉，浓，稠。他嗓子里并不泛出酸味。他的胃口很好。他一生没有呕吐过几回。一生，一生该是多久呀？我这是一生了么？没有关系，这是个很普通的口头语。谁都说：‘我这一生……’”。

(Wang 1944: 29)

„Bílá svíčka, půl džbánu lesního medu. Jeho oči teď neviděly med. Med byl v plechovce, on seděl na lavici. Ale byl naplněný pocitem medu, hustým, hutným. Ani trochu ho nepálila žáha. Měl dobrý apetit. V životě zvracel jen zřídka. Život, jak dlouhý je život? Je tohle můj život? Co na tom záleží, je to běžný výraz. Každý říká, V životě...““

V překladu se objevuje minulý čas²⁵, který v čínském textu není formálně vyjádřen, ve spojení s příslovcem času „teď“. V závěru ukázky je zřejmá dialogizace vnitřního monologu v rámci samomluvy.

6.4.2. Čas

Čas polopřímé řeči je jediným rysem, který se neshoduje s pásmem postavy a vypravěče. Podle Hallera, má polopřímá řeč „týž čas, jaký by na tom místě měla řeč přímá nebo nepřímá“, přítomný, minulý nebo budoucí, podle vztahu k okamžiku mluvení. (1929: 122) Ve francouzštině lze polopřímou řeč snadno identifikovat na základě použitého minulého času. V čínštině nám však tento rys není příliš nápomocen, neboť čínská slovesa jsou neměnná a specifikem čínštiny je také nedostatek ukazatelů času, což identifikaci polopřímé řeči v čínském textu velmi ztěžuje. Částice 了 *le* a 过 *guo*, které indikují ukončenost děje ve vyprávěné situaci, nejsou samy o sobě dostatečným ukazatelem polopřímé řeči. Následkem této jazykové odlišnosti se časové posuny jako distinktivní rys polopřímé řeči v čínském textu ztrácejí. Také Hagenaar, ve své studii uvádí, že čas není v čínské literatuře platným distinktivním znakem polopřímé řeči. (1992: 45)

²⁵ Minulý čas se objevuje také v anglickém překladu viz. Andrew Schorr, Shih Shu-mei (1992). „Revenge.“ *Renditions*, 37: 35–42.

Na několika příkladech ovšem vidíme, že přestože v čínském textu není formálními prostředky minulý čas vyjádřen, často je vzhledem ke kontextu nutné jej užít v překladu textu do jiného jazyka. To je patrné z ukázky z povídky „Žena v domácnosti“:

“想起今天是个希奇古怪的日子，她笑了。今天八月初五。”

(Shen 1937: 352)

„Když si vzpomněla, jaký to byl dnes krásný a zvláštní den, usmála se. Dnes byl pátý den osmého měsíce.“

Zatímco v čínském textu se minulý čas neobjeví, v překladu Jeffrey Kinkleyho ano: „*Today was the fifth of the eighth month.*“ (Kinkley 1995: 432)

I v ukázce z povídky „Muž, který se vyznal v drůbeži“:

“刚才那两个老人是谁？”

(Wang 1947b: 76)

„Ted' ti dva staří lidé, kdo to byl?“

„Právě“ (gangcai 刚才) odkazuje k přítomnému okamžiku, ale zároveň je ukazatelem právě ukončené minulosti, kterou je nutno překládat s užitím minulého času.

6.4.3. Prostorová a časová deixe

Deixe ukazuje k proměnlivé pozici mluvčího v prostoru a čase, v pásmu vypravěče a postav je vyjádřena odlišně. Pásmo postavy je definováno pozicí mluvčího v prostoru a čase, naproti tomu pásmo vypravěče není situační, deixe odkazuje k místu a času vyprávěného děje. Deixe polopřímé řeči koresponduje s deixí pásma postavy.

V textu sledujeme deixi prostorovou, poziční (tady a tam) a dimenzionální (nalevo, napravo), dynamickou (směrování) a statickou (lokalizace). Mezi prostorové deiktické prostředky zahrnujeme příslovce místa (tady, zde), předložky, záložky, směrové modifikátory a slovesa pohybu. Prostorová deixe se ve všech analyzovaných povídkách objevuje překvapivě jen zřídka, výrazy jako „tady“ (zher 这儿) a „tam“ (nar 那儿) se pak v textu nevyskytují prakticky vůbec.

Časová deixe je orientována podle okamžiku promluvy. Příslowce času umisťují děj na časovou osu, patří sem také výrazy frekvenční a měrové. Typickým znakem polopřímé řeči je užití příslovčí času a prostoru jako „nyní“ a „zde“ v kontextu minulosti, či „včera“ a „zítra“ namísto „předešlého dne“ a „následujícího dne“.

Tento rys je dobře vidět na úvodní větě vnitřního monologu povídky „Muž, který se vyznal v drůbeži.“ Vypravěč se vrátil z obchodu a pozoruje otce, jak kachnám myje a škube nohy a přemýšlí, kdo byli dva muži, které potkal na cestě z obchodu:

“刚才那两个老人是谁？”

(Wang 1947b: 76)

„*Ted' ti dva staří lidé, kdo to byl?*“

Tato věta nese hned několik distinktivních rysů polopřímé řeči. Přestože ve větě nenalézáme ukazatel minulého času, z kontextu jednoznačně vyplývá, že se otázka, kterou si protagonista pokládá, se vztahuje k minulosti. Minulý čas, který z čínské věty nevystupuje, se také objevuje v anglickém překladu Denise Maira: „*Who were those two old men just now?*“ (Wang 1990: 25) Spojení minulého času s příslovci času vyjadřujícími přítomnost, zde 刚才 „právě teď“, je, jak bylo výše zmíněno, silným distinktivním rysem polopřímé řeči. Zde je tento rys navíc posílen deixí – „ti dva staří muži“ a otázkou, kterou protagonista klade sám sobě.

Úvodní pasáž povídky „Muž, který se vyznal v drůbeži,“ připomíná techniku proudu vědomí přítomnou v povídce „Pomsta“. V obou povídkách vypravěč často užívá příslovčí času „nyní“ 现在 a „právě“ 刚才 k vyjádření bezprostřednosti myšlenek. Příklad z povídky „Pomsta“:

“他的眼睛现在看不见蜜。”

(Wang 1944: 29)

„*Jeho oči teď neviděly med.*“

Naopak jen zřídka se tato příslovce času objevují v povídkách Shen Congwenových, jediným případem, který se ve dvou vybraných povídkách podařilo nalézt je níže uvedené užití příslovce 刚 „právě“ v povídce „Žena v domácnosti“:

“睁开眼看看，天已大亮，并排小床上绸被堆起象个小山，床上人已不见。她知道他起身后到外边院落用井水洗脸去了。伸手把床前小台几上的四方表拿起，刚六点整。时间还早，但比预定时间已迟醒了二十分。昨晚上多谈了些闲话，一觉睡去直到同房起身也不惊醒。”

(Shen 1937: 351)

„Otevřela oči a rozhlédla se kolem, bylo už světlo. Přikrývky naskládané na posteli byly jako malé hory, v posteli už nikdo nebyl. Věděla, že vstal a šel si umýt obličej ke studni na dvorku. Natáhla ruku a zvedla hranatý budík z nočního stolku – bylo právě šest hodin. Bylo ještě brzy, stejně ale zaspala o dvacet minut. Včera si povídali dlouho do noci. Usnula a spala tvrdě, nevzbudila se, ani když on vstával.“

Obsahem se řadí promluva do pásma postavy, nicméně formálními rysy patří do pásma vypravěče. V pasáži je přítomen příslovce času „právě“ v kombinaci s minulým časem, který se projev v překladu. Uplatňuje se také subjektivní vnímání – přikrývky naskládané na posteli jako malé hory.

Deixe je důležitým znakem identifikace polopřímé řeči, neboť ji polopřímá řeč sdílí s řečí přímou a její přítomnost v textu značí situační promluvu směřovanou k nějakému subjektu – výpověď nebo myšlenku postavy. (Doležel 2014: 32)

6.4.4. Apel a exprese

Polopřímá řeč může vyjadřovat apelovou funkci, liší se ale od jejího vyjádření v řeči přímé, což mění slohovou povahu a celkově tlumí vyjádření sděleného. Například opisné vyjádření rozkazu: „Ať jí Jarmila také poděkuje, paní byla tak laskava...“ (Doležel 2014: 32) V námi analyzovaných povídkách se apelovou funkci v pasážích s polopřímou řečí nepodařilo vysledovat.

Důležitým znakem polopřímé řeči je také exprese, jedním z expresivních prostředků je například věta zvolací, práci nebo rétorická otázka. Zejména v případě vnitřního monologu závisí někdy identifikace polopřímé řeči v kontextu pouze na expresi.

Exprese je silně zastoupena v povídce „Muž, který se vyznal v drůbeži“, zejména větami zvolacími a práci, které se ve vnitřním monologu vypravěče vyskytují velmi často. Věty zvolací jsou často zakončené modálními částicemi (*a* 啊, *ya* 呀, *ne* 呢) nebo vykřičníkem. A je rovněž poměrně častá v povídce „Žena v domácnosti“:

“虽然她爱他，异常爱他。他呢，愿意如她所希望的，‘完全属于她’，可是不知道如何一来，就能够完全属于她。”

(Shen 1937: 364)

„Ale ona ho milovala, velmi ho milovala. A on? On si přál ,patřit jí cele,‘ jak v to doufala, ale nevěděl, jak to udělat, aby jí cele patřil.“

“看什么呢？哦，鸭嘴上有点东西，有一道一道印子，是刻出来的。有的是一道，有的两道，有的刻一个十字叉叉。哦，这是记号！”

(Wang 1947b: 78)

„Na co se to dívají? Aha, na kachních zobácích něco bylo, nějaké vyryté značky. Některé měly jednu čárku, některé dvě, některé měly křížek. Aha, tak to jsou značky!“

“现在再分开，以便各自出卖？对了，对了！不错！这个记号作得实在有道理。”

(Wang 1947b: 78)

„Nyní je zase oddělovali, aby mohl každý prodávat svoje? Ano, ano! Správně! Tyhle značky tam byly z dobrého důvodu!“

Exprese je však sama o sobě poměrně slabým distinktivním rysem polopřímé řeči, napomáhá, je-li tento syntaktický prostředek posílen ještě jiným distinktivním rysem polopřímé řeči, například emocionálním citoslovcem.

6.4.5. Sémantické znaky

Subjektivní sémantika je nejdůležitějším znakem polopřímé řeči. *„Myšlenky a city vyjádřené v určitém úseku textu jsou neslučitelné s tlumočnickem příběhu (vypravěčem) a nelze je tedy interpretovat jinak než jako výraz subjektivního mínění určité postavy“.* (Bally 1914: 420) Nositeli této subjektivity jsou především hodnotící přídavná jména a příslovce, jakož i některá podstatná jména, zejména příbuzenské termíny a citově zabarvená podstatná jména. Polopřímá řeč sdílí subjektivní modalitu přímé řeči, která se může lišit od modality objektivního vyprávění. (Doležel 1939: 29–30) Stanzel definuje polopřímou řeč jako *„nakažení vypravěčova jazyka jazykem postav“*. Takovýmito ozvěnami řeči postav mohou být hovorové obraty, prvky idiolektu postav stejně jako podobné sémantické prvky.

(Nünning 2006: 612) To je zřetelně vidět na úryvku citovaném v článku Jiřího Hallera jako příklad polopřímé řeči v české próze:

„Zalekl se (Hrabec) vzpomínky, že by dnes měl býti ve službě. Ani za živý svět! Jistě by po něm lidé házeli tajně pohledy. A zvláště brumovští, ti mu asi přejí tu hanbu, vědí-li už o ní. Budou si říkati: ‚Tu máš, čerte, kropáč. Přece kdosi na tebe vyzrál.‘ Domněnkou tou tak se rozzlobil, že zase začal hůl svírat v ruce, ale vztek neobracel se na toho, kdo jej zbil, nýbrž na ty, kteří se mu budou vysmívati.“ (Herben, Do třetího i čtvrtého pokolení, 1889, str. 15.)

(Haller 1929: 97)

Citovaný úryvek ukazuje reprodukci myšlenek postavy přímo s užitím hovorových obrátů jí vlastní, zprostředkovanou ve třetí osobě, která řeč polopřímou odlišuje od řeči přímé.

Subjektivní zabarvení výpovědi je charakterizováno také zvoláním, váháním, pracími konstrukcemi (kéž by, kdyby), spojovacími výrazy na počátku vět (ale, a, pak) a užitím neosobních konstrukcí. Z grafických znaků jsou to pak otazníky, vykřičníky, trojtečky značící váhání či přerušování, velká písmena či kurzíva ke zdůraznění.

Příklad subjektivního zabarvení výpovědi v povídce „Pomsta“:

“他真愿意有那么一个妹妹。 可是他没有妹妹，他没有！”

(Wang 1944: 31)

„Opravdu rád by měl takovou mladší sestru. Ale neměl sestru, neměl!“

V ukázce z povídky „Žena v domácnosti“ vidíme také příklady některých intenzifikačních výrazů – „dokonce“, „ani“, opakování slovesa „bát se“. V závěru vidíme řečnickou otázku a užití spojky na počátku věty.

“她怕人知道怕人嘲笑，连自己姊妹也不露一丝儿风。然而这是可能的吗？”

(Shen 1937: 362)

„Bála se, že se to lidé dozvědí, bála se, že se jí budou vysmívat, dokonce ani vlastní sestře se slovem nezmínila. Copak to bylo možné?“

Promluva v povídce „Pozorování duhy“ patří po obsahové stránce do pásma postavy, zprostředkovává myšlenky muže, který pozoruje ženiny nohy, gramaticky však spadá do pásma vypravěče. Zprostředkování neproslovených myšlenek je zde zjevně v polopřímé řeči, tu signalizuje třetí osoba, hojné užití deixe zhe 这, na ge 那个 i subjektivní sémantiky, zejména kvalifikujících přídavných jmen a neurčitost vyjádřená neosobními konstrukcemi s osobou „člověka“ (ren 人) v anglickém překladu je nahrazena zájmenem „one“. ²⁶ Z grafických znaků je v této ukázce zastoupeno užití výpustky.

“这是一条路，由此导人想象走近天堂。天堂中景象素朴而离奇，一片青草，芊绵绿芜，寂静无声。 什么话也不说，于是用目光轻轻抚着那个微凸的踝骨，敛小的足胫，半圆的膝盖，……一切都生长得恰到好处，看来令人异常舒服，而又稍稍纷乱。”

(Shen 1941: 330)

„Tohle byla cesta, cesta, která vede představivost člověka do nebe. Krajina je v nebi bez příkras, ale nádherná – zelená tráva, bujná, hýřící, tichá, klidná. Nic neříkal, očima hladil její jemně vystupující kotníky, drobné holenní kosti, oblá kolena – všechno tak dokonale tvarované. Ten pohled člověka uklidňoval, a přece také trochu jitril.“

Důležitým znakem polopřímé řeči je také hovorová řeč nebo dialekty. Hovorovou řeč můžeme v textu identifikovat na základě opakování slov či slovních spojení, citoslovcí a nedokončených výpovědí. Opakování konstrukcí či slov se v analyzovaných povídkách objevuje zřídka. V Shen Congwenových povídkách je téměř nenacházíme, o něco více se uplatňuje v povídkách Wang Zengqiho. Opakování konstrukce vidíme v ukázce, kde protagonista v povídce „Pomsta“ přemýšlí nad svým vztahem k nepříteli, kterého pronásleduje:

“有时候他更愿意自己被仇人杀了。有时候他对仇人很有好感。有时候他觉得自己就是那个仇人。”

(Wang 1944: 31)

„Někdy by byl radši, kdyby byl sám nepřítelem zabít. Někdy k nepříteli cítil sympatie. Někdy si myslel, že on sám je tím nepřítelem.“

²⁶ Viz Kinkley 1995: 467

Na polopřímou řeč může ukazovat také otázka položená sobě samému, či přítomnost modálních sloves, která naznačují přemítání, závazek či svolení: „muset, moci, smět, mít povinnost“, a další, která v kontextu působí neobvykle, protože jejich užití odkazuje k mluvčímu, jehož hledisko se liší od toho vypravěčova.

“看她自己。一个新问题来到了她的脑子里，此后是到一个学校里去还是到一个家庭里去？她感觉徘徊。”

(Shen 1937: 364)

„Záleželo na ní samotné. Měla pak nastoupit do školy nebo zůstat doma? Váhala.“

Osobní postoj je často vyjádřen kvalifikujícími přídavnými jmény a příslovci, která vyjadřují subjektivní hodnocení, jež nemusí být v souladu s fikčním faktem ani s náhledem jiných postav. Subjektivní hodnocení bývá také často zesíleno emocionalitou.

Ukázka z povídky „Žena v domácnosti“ obsahuje kromě kvalifikujících přídavných jmen také zvolání:

“生活呢，相去太远；性情呢，不易明白。说真话，印象中的他瘦小而羞怯，似乎就并不怎么出色。”

(Shen 1937: 364)

„Životy? Byly příliš vzdálené. Povahy? Příliš těžké k pochopení. Upřímně, působil na ni vyhublým, ušlápnutým dojmem, nic výjimečného.“

Kvalifikující přídavná jména se ve velké míře objevují také v povídce „Muž, který se vyznal v drůbeži“:

“两副鸭掌白白净净，妥妥停停，排成一排。四只鸭翅，也白白净净，排成一排。很漂亮，很可爱。”

(Wang 1947b: 76)

„Dva páry běloskvoucích dokonale očištěných kachních nohou vyrovnané v řadě. Čtyřero kachních křídel vyrovnaných v řadě, také běloučká a čistá. Vypadala krásně a lákavě.“

Důležitou složkou subjektivní sémantiky jsou citově zabarvená podstatná jména (domácké, přátelské, intimní podoby osobních jmen, podstatná jména s pozitivním citovým nábojem, ale i pejorativa, nadávky, urážky). Ta jsou nejvíce zastoupena v povídce „Muž, který se vyznal v drůbeži“, zprostředkovávají citový vztah, který vypravěč chová k rodné krajině i jejím obyvatelům, kromě přezdívek obyvatel městečka se v textu objevují také příbuzenské termíny, zejména „otec“ (*fuqin* 父亲).

“——那个瘦瘦小小，目光精利，一小撮山羊胡子，头老是微微扬起，眼角带着一点嘲讽痕迹的，行动敏捷，不像是六十开外的人，是——‘陆长庚。’
[...] 陆鸭！”

(Wang 1947b: 78)

„Tamten hubený, malý, s jiskrou v oku a kozí bradkou, co nosí hlavu vzhůru, z očí mu kouká vtip a na šedesátníka se pohybuje příliš rychle, to je – – ,Lu Changgeng.‘ [...] Kachňák Lu!“

Subjektivní modalita se projevuje hodnocením děje či stavu z hlediska postavy jako skutečného, pravdivého, pravděpodobného, možného nebo nutného. V sémantice se subjektivní modalita může projevit výrazy jako „jistě“, „snad“, „možná“, „asi“, „pravděpodobně“, intenzifikační částicemi (velmi, velice, moc, příliš, dokonce, ...) a výrazy (rozhodně, naprosto, docela, hrozně, ...) či výrazy vyjadřujícími extrémní stavy (vždy, nikdy, nic, každý, pořád, ...).

Příklady z povídky „Žena v domácnosti“:

“他不再说什么了，只是莞尔而笑。话也许对。”

(Shen 1937: 356)

„Nic neřekl, jen se šťastně usmíval. Snad měla pravdu.“

“两者之间，好象有一种东西间隔，也许时间有这种能力，可以把那种间隔挪开，那谁知道。”

(Shen 1937: 365)

„Jako by mezi nimi byla nějaká zábrana, snad by ji dokázal odstranit čas, kdo ví.“

“她轻轻的呼了一口气。一切都不宜向深处走，路太远了。昨天或明天与今天，在她思想中无从联络。”

(Shen 1937: 363)

„Lehce vzdychla. Nic by se nemělo zkoumat do hloubky, nebo tomu nikdy nebude konec. Včerešek, zítřek, dnešek – v její mysli neměly žádnou spojitost.“

“三年前同样一个日子里，她和一个生活全不相同性格也似乎有点古怪的男子结了婚。”

(Shen 1937: 352)

„Před třemi lety, přesně v takový den, jakým byl tento, si vzala muže, jehož život byl úplně odlišný od toho jejího a jehož povaha byla také trochu podivná.“

Vidíme, že *deixe* je zde stejná, jako by byla v případě přímé řeči, z hlediska subjektivní syntaktiky nacházíme v textu zástupce intenzifikačních výrazů „úplně“ (*quan* 全), „také“ (*ye* 也) a konečně také výraz „podivně“ (*guguai* 古怪), který rovněž vyjadřuje subjektivní hodnocení postavy.

Přestože výrazy vyjadřující mluvení, myšlení nebo cítění jsou na rozdíl od nepřímé řeči v řeči polopřímé vynechávány, mohou zůstat přítomny v kontextu, popisem výrazu tváře či gest postavy, i když nejsou syntakticky přímo spojeny s pasážemi v polopřímé řeči. Často mohou také přecházet, uvozovat nebo naopak uzavírat pasáže s polopřímou řečí.

“他想，一个人心头上的微风，吹到另外一个人生活里去时，是偶然还是必然？在某种人常受气候年龄环境所控制，在某种人又似乎永远纵横四溢，不可范围，谁是最合理的？人生的理想，是情感的节制恰到好处，还是情感的放肆无边无涯？生命的取与，是昨天的好，当前的好，还是明天的好？注目一片蓝天，情绪作无边岸的游泳，仿佛过去未来，以及那个虚无，他无往不可以自由前去。他本身就是一个抽象。直到自觉有点茫然时，他才知道自己原来还是站在一个葡萄园的井水边。”

(Shen 1937: 361)

„Přemýšlel. Když vánek ze srdce jednoho člověka vane do života jiných, je to nahodilé, nebo nevyhnutelné? Kdo je rozumný – ten, který je tak často ovládán

podnebím, okolím a věkem, nebo ten, který se zdá být věčně svobodným, nespoutaným, volným? Je ideálem lidí emoce dokonale ovládat, nebo nechat je volně běžet? Je lepší žít pro včerejšek, pro přítomnost nebo pro zítřek? Díval se na modré nebe, jeho emoce pluly volně. Jako by nebylo místa, kam by nemohl svobodně jít... do minulosti, do budoucnosti, do prázdnoty. On sám byl abstrakcí. Teprve až když si přišel trochu nepřítomně, uvědomil si, že pořád stojí vedle studny na dvorku s vinou révou.“

Citovanou pasáž vnitřního monologu uvozuje sloveso přemýšlet, úvahu pak uzavírá sloveso uvědomění, které čtenáře vyvádí z mysli postavy zpět do děje vyprávění.

Nejčastěji nacházíme tyto konstrukce v Shen Congwenově povídce „Žena v domácnosti“ kde autor vstupuje do mysli manželky a následně i manžela. Oba ve svých úvahách o životě a manželství také často vyjadřují váhání, pochybnosti, nepochopení či nevědomost.

“虽然她爱他，异常爱他。他呢，愿意如她所希望的，‘完全属于她’，可是不知道如何一来，就能够完全属于她。”

(Shen 1937: 364)

„Ale ona ho milovala, velmi ho milovala. A on? On si přál ,patřit jí cele,‘ jak v to doufala, ale nevěděl, jak to udělat, aby jí cele patřil.“

6.5. Techniky proudu vědomí v povídkách Wang Zengqiho a Shen Congwena

Všechny čtyři analyzované povídky byly napsány v období, kdy technika proudu vědomí teprve začínala pronikat do povědomí čínských autorů. Jen málo čínských spisovatelů se v této době inspirovalo tvorbou západních spisovatelů, jako byli James Joyce či Virginie Woolfová, a pokusilo se techniku proudu vědomí přenést do vlastní tvorby. Raná užití těchto technik v čínské literatuře probíhala v souvislosti s experimentováním s obsahem a formou literárních děl. Uchopení a začlenění technik proudu vědomí se v dílech čínské literatury prosadilo až mnohem později. Nejtypičtější ukázky literatury proudu vědomí v čínské literatuře bychom museli hledat v literárních dílech vznikajících až po roce 1980.

Techniky proudu vědomí v povídce „Pozorování duhy“ spočívají v užití vnitřního monologu, který je zde přítomen ve všech svých formách. Polopřímá řeč se v povídce vyskytuje vzácně, vnitřním monologům dominuje řeč nepřímá a přímá neznačená, jedná-li se o promluvy

nepronesené myšlené, ovšem jasně formulované adresované druhé osobě. Případně řeč nepřímá, užitá vypravěčem ve třetí osobě. Technika proudu vědomí se zde uplatňuje spíše jako organizační princip dialogů pronesených i myšlených. Řeč polopřímá se objevuje nejčastěji ve vnitřních monologích percepčních, kdy je prostřednictvím vjemů protagonistů zobrazováno vnější prostředí. I v nepřímé řeči se ale vyskytuje mnoho prvků subjektivní výpovědi shodné s přímou řečí. Děj je zprostředkováván z hledisek obou zúčastněných protagonistů.

V povídce „Žena v domácnosti“ se polopřímá řeč uplatňuje asi v největší míře z vybraných analyzovaných povídek. Techniky proudu vědomí jsou zde užity především k zobrazení vnitřního světa postav, jejich přemítání, váhání, pochybností a subjektivního hodnocení vnějších událostí. Často se zde objevují řečnické otázky, zvolání a práci věty, subjektivní modalita a sémantika. V povídce jsou hojně zastoupeny vnitřní monology všech typů a jako pořadající princip je výrazně užívána volná asociace.

Wang Zengqiho povídka „Pomsta“ užívá především organizačního principu volné asociace k vytvoření volně plynoucího narativu na pomezí povídky a eseje. Podobně jako v povídce „Muž, který se vyznal v drůbeži“, je i zde v celém narativu zdůrazňována bezprostřednost myšlenek protagonisty. Výrazným rysem povídky je také časté užívání zájmen a volné asociace, nelogický vývoj, časté změny narativního hlasu a neúplné věty. Hlas vypravěče se v povídce dvakrát zlomí ve vnitřní monolog s užitím polopřímé řeči. V povídce je také silně zastoupeno užití subjektivní sémantiky.

V povídce „Muž, který se vyznal v drůbeži“ je technik proudu vědomí užito především k vytvoření lehkého plynutí vyprávění a lyrické bezprostřednosti a zachycení obrazů, myšlenek, emocí a vzpomínek v mysli protagonisty. Techniky proudu vědomí jsou zde zastoupeny především užitím vnitřního monologu, subjektivní sémantiky a organizačním principem volných asociací. Ten se uplatňuje nejvíce v pasážích, kdy vypravěč zaznamenává myšlenky, vzpomínky a otázky, které probíhají jeho myslí, když se pokouší, s narůstající frustrací, oživit osoby z jeho minulosti, které se pro něj najednou staly cizinci. Výrazným rysem je také časté užití příslovcí času „nyní“ a „ted“, která odkazují k bezprostřednímu vyprávění.

Povídka „Muž, který se vyznal v drůbeži“ už představuje určitý ústup od technik proudu vědomí, které se objevují převážně v úvodní části povídky, zatímco její druhá část již dobře ilustruje autorův sílící zájem o tradiční čínskou poetiku, lokální kulturu a jazyk. Je ovšem ukázkou mísení experimentů s technikami proudu vědomí, střídání narativních způsobů a odlišných časových rámců (přechod od lineárního k cyklickému) v literatuře rodné půdy.

Povídka ilustruje vypravěčovo selhání znovu se spojit se svým dřívějším já své domoviny, paměť, která ho zrazuje a znovu a znovu opakované otázky vytváří obraz odcizení od minulé krajiny, která může být pouze znovuobjevena.

Ve všech analyzovaných povídkách je výrazně zastoupen vnitřní monolog a volná asociace jako pořadající princip narativu. Polopřímá řeč se vyskytuje poměrně často v Shen Congwenově povídce „Žena v domácnosti“, pasáže s užitím polopřímé řeči nalezneme také v obou povídkách Wang Zengqiho. Povídka „Pozorování duhy“ je však na výskyt polopřímé řeči poměrně chudá. Ve všech povídkách shodně nacházíme subjektivní sémantiku a modalitu a zdůrazněnou bezprostřednost vyprávění.

7. Vrcholné období Wang Zengqiho povídkové tvorby

Vrcholné období Wang Zengqiho literární tvorby představuje počátek 80. let. Poté, co Wang Zengqi strávil předcházející nepříznivé období psaním vzorových oper, navázal na rozdíl od mnoha ostatních spisovatelů tam, kde před lety přestal. Odmítl se ve svých povídkách vracet k traumatům kulturní revoluce, nebyl ochoten psát o politice a snažil se svou tvorbu rozšířit o témata, která v soudobé literatuře nebyla zpracovávána. Místo závažných témat se zaměřil na psaní o rodném regionu, drobných záležitostech každodenního života, lokálních zvyklostech, kultuře, kuchyni a odívání a oslovil tak čtenáře, kteří byli v období po kulturní revoluci otupeni literaturou ve službách ideologie. Stejně jako ve 40. letech byly Wang Zengqimu inspirací Shen Congwenovy povídky, namísto jeho experimentální tvorby s technikami proudu vědomí však Wang Zengqiho tentokrát inspirovala Shen Congwenova literární tvorba z 20. a 30. let.

S povídkami raného období mají povídky z počátku 80. let společné některé rysy literatury rodné půdy z raně republikánského období. Wang Zengqi ve svých povídkách stále představuje rodnou krajinu v okolí městečka Gaoyou a užívá lokálního dialektu, na povídkách z počátku 80. let ale pozorujeme výrazný odklon od obracení se do nitra a narůstající zájem o realismus. Pozornost v povídkách z tohoto období se přesouvá od jedince ke společnosti, či širšímu kolektivu. I ve Wang Zengqiho starších povídkách ale nacházíme ještě stopy modernismu. Wang Zengqi ve svých esejích opakovaně vyvracel tvrzení, že by svůj literární styl raného období úplně zavrhl.

“我并不排斥现代主义。每逢有人诋毁青年作家带有现代主义倾向的作品时，我常会为他们辩护。我现在有时也偶尔还写一点很难说是纯正的现实主义的作品，比如《昙花、鹤和鬼火》，就是在通体看来是客观叙述的小说中有时还夹带一点意识流片段，不过评论家不易察觉。我的看似平常的作品其实并不那么老实。”

(Wang 1988b: 290)

„Rozhodně neodmítám modernismus. Pokaždé, když někdo haní mladé spisovatele, jejichž tvorba tíhne k modernismu, obhajují je. Sem tam ještě napíšu něco, co přísně vzato nelze označit jako realismus, například „Epifylum, jeřáb a liška.“ Dokonce i prózy, které se na první pohled jeví jako objektivní vyprávění, někdy obsahují pasáže s technikou proudu vědomí, ale literární kritici je často nezaznamenají.

Ne všechna má díla, která vypadají na první pohled obyčejně, jsou ve skutečnosti tak prvoplánová.“

Wang Zengqiho lyrická, esejem ovlivněná regionální povídková tvorba z 80. let pak ovlivnila mnoho mladých spisovatelů literatury hledání kořenů. Dokonce do té míry, že Wang Zengqi bývá nazýván také otcem literatury hledání kořenů.²⁷ Spisovatelé literatury hledání kořenů, kteří během kulturní revoluce strávili nějaký čas na venkově, často psali regionální literaturu, podobnou literatuře rodné půdy, zobrazující venkovskou krajinu, která byla ložiskem kulturního dědictví Číny před rokem 1949. Jejich literární tvorba ale nesla rysy modernismu, například střídání narativních způsobů a odlišných časových rámců a mísila dialekty, klasický i hovorový jazyk. V tomto směru byla Wang Zengqiho regionální tvorba 80. let pro spisovatele hledání kořenů velkou inspirací.²⁸ Vedle vekého důrazu na region jsou pro Wang Zengqiho tvorbu tohoto období typické také experimenty s jazykem a odlišnými časovými rámci, mísení jazykových rejstříků a překračování žánrových hranic mezi povídkou a esejí.

Wang Zengqi sám odmítal svou tvorbu ztotožnit jak s literaturou rodné půdy, tak s literaturou hledání kořenů:

“我不认为我写的是乡土文学。有些同志所主张的乡土文学，他们心目中的对立面实际上是现代主义，我不排斥现代主义。”

(Wang 1986: 94)

„Nemyslím si, že to, co píši, je literatura rodné půdy. Literatura rodné půdy, jak ji představují někteří soudruzi, je protikladem k modernismu a já modernismus neodmítám.“

V tomto období vznikly povídky, které Wang Zengqiho jako spisovatele proslavily, a kterým se dostalo největšího uznání literárních kritiků i čtenářů. Zároveň bývají tyto povídky

²⁷ Wang Zengqi výrazně ovlivnil například Han Shaogonga 韩少功 (1953–), Wang Anyiho 王安忆 (1954–) či Mo Yana 莫言 (1955–). Wang Zengqi napsal nespočet předmluv k jejich dílům a často se pochvalně vyjadřoval o jejich literární tvorbě. Mnoho spisovatelů literatury hledání kořenů vzhlíželo k Wang Zengqimu jako k učiteli a zakladateli „Wangova stylu“ (*wangqi* 汪气) a mnoho z nich napsalo eseje o Wang Zengqiho literárním stylu. (podle Fitzgerald 2013: 281)

²⁸ David Wang (1993: 247–289) i Jeffrey Kinkley (Wang 1993: 71–106) nicméně zdůrazňují také velký vliv Shen Congwena na spisovatele literatury rodné půdy. Považují jej za spojnicu mezi republikánskou literaturou rodné půdy, ze které Shen Congwen vybočuje tím, že se nesnaží primárně zprostředkovat realistický popis krajiny Západního Hunanu, ale imaginární Západní Hunan, a regionální literaturou 80. let. Tento rys Shen Congwenovy tvorby označuje David Wang termínem „imaginary nostalgia“ (1993: 107) a zdůrazňuje, že právě tento rys Shen Congwenovy tvorby výrazně ovlivňuje regionální tvorbu 80. let. Jeffrey Kinkley (2003: 425) označuje Shen Congwena za klíčovou osobnost propojující literaturu rodné půdy před rokem 1949 a počátku 80. let.

také nejvíce přirovnávány k Shen Congwenově tvorbě, nejčastěji konkrétně k jeho dílu „Pohraniční městečko“. V následující kapitole budou předmětem zkoumání dvě Wang Zengqiho nejslavnější povídky, „Svěcení“ a „Příběh Velkého nuru“. Obě povídky budou v následující kapitole podrobeny motivické analýze.

7.1. „Svěcení“

Povídka „Svěcení“ je z mnoha důvodů výjimečným dílem spisovatelovy tvorby. Vznikla v roce 1980, kdy se Wang Zengqi vrátil k psaní beletrie po více než třicetileté odmlce. V roce 1947, kdy studoval na Jihozápadní spojené univerzitě pod vedením Shen Congwena, vydal svou první sbírku povídek a v následujících třiceti letech vydal pouze tři další povídky. Poté, co byl v kampani proti pravičákům označen za pravicového spisovatele a později pronásledován za kulturní revoluce, skončil s psaním beletrie nadobro a zaměřil se na psaní vzorových oper. K psaní beletrie se pak vracel nesměle, přepracováváním svých starších povídek. Povídka „Svěcení“ byla po dlouholeté odmlce prvním zcela novým kusem Wang Zengqiho tvorby.

V době, kdy se Wang Zengqi chystal psát příběh mladého mnicha, jeho svěcení a první lásky, zasazený do venkovské krajiny provincie Jiangsu před rokem 1949, se čínská literatura vyrovnávala se svou minulostí a nebylo běžné, že by spisovatelé přinášeli krásné, nostalgické portréty venkova z období před rokem 1949. I Wang Zengqiho provázely při psaní povídky pochybnosti:

“我会写出这样一篇东西么？写出了，会有地方发表么？发表了，会有人没有顾虑地表示他喜欢这篇作品么？都不可能的。[...]曾和个别同志谈过。‘你为什么要写这样一篇东西呢？’”

(Wang 1997: 339)

„Mohu takový příběh napsat? Napíši-li jej, najde se někdo, kdo ho vydá? A najde-li se někdo, kdo jej vydá, najde se také někdo, kdo by bez obav řekl, že se mu líbí? [...] Když jsem se svěřil přátelům, říkali: Proč bys chtěl psát takovou věc?“

Wang Zengqi chtěl nicméně právě takové dílo napsat. Krásný, živý, zdravý a poetický obraz minulosti. Domníval se, že krásy, radosti a lidskosti je třeba v každé době. V „Doslovu ke třem povídkám u mostu“ (*Qiaobian xiaoshuo sanpian houji* 桥边小说三篇后记) zdůvodnil, proč si vybral právě takové téma takto:

“我写旧题材。只是因为我对旧社会的生活比较熟悉，对我旧时邻里有较真切的了解和较深的感情。我也愿意写写新的生活，新的人物。但我以为小说是回忆。必须把热腾腾的生活熟悉得像童年往事一样，生活和作者的感情都经过反复沉淀，除净火气，特别是除净感伤主义，这样才能形成小说。”

(Wang 1985: 461)

„Piši o staré společnosti, protože jsem dobře obeznámen s tradiční společností.[...] Jsem samozřejmě ochoten psát i o nové společnosti, o nových postavách. Domnívám se však, že psaní beletrie je jakousi formou vzpomínání. Člověk musí již dobře znát život a rozumět mu tak jako svému dětství. Život spisovatele musí projít procesem opakované sedimentace, aby se zbavil přehnaných emocí a sentimentu, pak může teprve psát beletrii.“

Přestože v tomto období vznikala tzv. literatura ran, která se vyrovnávala s traumaty kulturní revoluce, Wang Zengqi odmítal psát o hrůzách minulosti, také kvůli svému přesvědčení, že beletrie má usilovat o to, aby byla prosta „*přehnaných emocí a sentimentu*.“ (Wang 1985:461) Namísto obrazu násilí, chaosu, traumat a násilného vysídlování za sino-japonské války, podává Wang Zengqi obraz nádherné krajiny a mokřin v okolí Jiangsu, ožívající barvami, zvuky a vůněmi.

Kromě toho, že povídka vyčnívala pro tehdejší dobu neobvykle harmonickým zobrazením období před rokem 1949, zpracovávala i poměrně neobvyklé téma. V soudobé nikoliv nábožensky zaměřené literatuře nebylo líčení života v buddhistickém klášteře obvyklým tématem. V podání Wang Zengqiho je navíc prostředí kláštera vřelým „lidským“ místem kontrastujícím s běžným líčením klášterů jako temných, chladných míst střízlivosti a uměřenosti. Wang Zengqi zobrazuje mnichy jako obyčejné lidi, kteří se oddávají veškerým světským radovánkám a mají všechny lidské vlastnosti a pocity, přestože jsou velmi vzdělaní, zběhlí ve čtení sůter a provádění náboženských rituálů. Také motivace hlavního hrdiny stát se mnichem není nikterak náboženská, je čistým kalkulem, jak se do budoucna dobře zajistit. Kromě výhod, které mniši čerpají ze svého postavení, se život v klášteře nikterak neliší od života ve vesnici.

Podle Wangova syna Wang Langa (2000: 157) je zápleтка příběhu částečně autobiografická a zpracovává Wangovu vlastní zkušenost první lásky v sedmnácti letech. Kinkley (1993: 86) poukazuje na výraznou podobnost se Shen Congwenovou novelou „Pohraniční městečko“. To podpírá také argumentem, že Wang Zengqi v době, kdy „Svěcení“ psal, „Pohraniční městečko“ důkladně studoval a dokonce napsal esej podrobně se věnující čtení právě tohoto Shen Congwenova díla. Jako další inspiraci Shen Congwenovým dílem uvádí Kinkley lidový popěvek mnicha v povídce „Svěcení“, který pak přímo odkazuje k Shen Congwenově oblíbené první písni z „Zhenganských lidových písní“ (*Ganren yaoqu* 箏

人谣曲) (1926). Tu Wang Zengqi zjevně objevil v Shen Congwenově povídce „Po dešti“ (Yuhou 雨后) (1928) a přeformuloval ji v anhuiském dialektu.

Kromě toho sám spisovatel viděl mezi oběma díly jistou podobnost, jak je patrné z níže citovaného úryvku. Carolyn Fitzgerald (2008: 90) ve své studii zase upozorňuje na podobnost s Wang Zengqiho povídkou „Kláštéry a Mniši“ (Miao yu seng 庙与僧) z roku 1946 a „Svěcení“ označuje dokonce jako přepracování této dříve napsané povídky.

Wang Zengqi (1997: 338–339) uvádí, že myšlenka napsat právě tuto povídku přišla poté, co se po třiceti dvou letech vrátil k přepracování povídky „Neobyčejné nadání“ (Yibing 异秉). Tehdy ho napadlo, že je potřeba napsat něco nového, svěžího, zdravého a radostného. Dalším podnětem bylo velmi pečlivé a systematické studium Shen Congwenova díla. Zaujaly jej především postavy vesnických dívek, jako byly Cuicui 翠翠 nebo Sansan 三三, ty jej inspirovaly k vytvoření hrdinky Yingzi 英子. Zároveň ale zmiňuje, že inspirace Shen Congwenovými hrdinkami je něčím, co si uvědomil až zpětně a při samotném psaní povídky nic takového nepozoroval. K inspiraci Shen Congwenovým dílem se dále vyjádřil: “我是沈先生的学生，我曾问过自己：这篇小说像什么？我觉得，有点像《边城》。” „Jsem Shen Congwenovým žákem. Když jsem se sám sebe ptal, čemu se tato povídka podobá, připadlo mi, že je trochu jako „Pohraniční městečko.“ (Wang 1997: 339) Velkou inspirací bylo také období, které strávil v malém venkovském klášteře v roce 1937, kam uprchli s otcem a dědečkem před japonskými vojáky, kteří okupovali Gaoyou. (podle Wang 1997: 337).

Bez ohledu na případné vlivy jiných literárních děl a prvotní impulz, který Wang Zengqiho k napsání povídky vedl, je příběh poetickým zachycením vzpomínek na autorovo dětství v Jiangsu a života v okolí klášterů v jižní Číně. Kromě popisu každodenního života mnichů povídka popisuje prostředí kláštera, umění, řemesla, každodenní život obyvatel vesnice, krajinu v okolí kláštera, vodní kanály, zemědělství a řemesla.

Povídka „Svěcení“ napsaná v roce 1980 je často považovaná za ztělesnění Wang Zengqiho estetického ideálu. Dílo, které mohlo být a Wang Zengqi sám očekával, že bude přijato s nelibostí, dílo, které nikdo nebude chtít vydat ani číst, se navzdory všem očekáváním a pochybnostem spisovatelova okolí i jeho samého dočkalo vydání ještě v říjnu téhož roku. Povídka vyšla poprvé v roce 1980 v říjnovém čísle časopisu *Pekingská literatura* (Beijing wenxue 北京文学) s Wang Weizhengovými 王为政 (1944–) ilustracemi. Přestože někteří kritici vytýkali povídce „nedostatek vzdělávacích hodnot“ a označovali ji jako „příliš

vzdálenou reálnému životu“ (Lu 2005: 169), v zásadě byla literárními kritiky přijata velmi dobře. Svědčí o tom například Liang Qinglianovo 梁清廉 hodnocení:

“因为这篇小說实在太特别。它没有写政治，没有革命，只写了解放前的一个和尚庙里的生活。它距离建国以来的文学正统较远。这样的作品见诸公开的刊物，好象还是第一次。但，读了这篇小說，人们都说好[...]作者以他丰厚的生活，给我们创造了一个欢乐的世界，美好的世界，允许发展人性的艺术的世界。对于我们这些年来，一切都离不开呆板的条条框框的人，见到这样的世界，不能不说是感到一股清风[...]。”

(Liang 1980: 1)

„Tato povídka je vskutku výjimečná. Nepíše o politice, nepíše o revoluci, píše prostě o životě v buddhistickém klášteře před rokem 1949. Je na hony vzdálena tradici literatury od založení této země. Je to vůbec poprvé, co vidím takovouto tvorbu otevřeně publikovanou. Doposud každý, kdo tuto povídku četl, říká, že je dobrá. [...] Spisovatel pro nás na základě svého bohatého života vytvořil šťastný a překrásný svět, svět, který dává člověku možnost rozvinout lidské umění. Ti z nás, kteří byli dlouhá léta neschopni vymanit se z tohoto nudného, přímočarého a omezeného světa, po přečtení této povídky nemohou říci, že by nepocítili závan svěžího větru [...].“

Pozitivní ohlasy získala povídka také v řadách čtenářů, kteří ji příštího roku navrhovali na ocenění Pekingské literatury. Do angličtiny byla povídka přeložena nejprve Hu Zhihuiem 胡智慧 pod názvem „The Love Story of the Young Monk“ v roce 1990 a podruhé Fang Zhihuaem 方志华 v roce 1995 pod názvem „Buddhist Initiation.“ Povídka byla publikována také na Taiwanu a v Hong Kongu, kde byla literárními kritiky dokonce zařazena na seznam sta nejlepších povídek posledních sta let. (podle Fitzgerald, 2008: 74) V roce 2012 se povídka dočkala i stejnojmenného filmového zpracování pod vedením režiséra Yu Zhenxianga 喻振翔.

Povídka „Svěcení“ začíná vzpomínkou třináctiletého Mingziho 明子 na odchod z domova před čtyřmi lety a popisuje jeho mnišský život v Klášteře u kaštanu až do jeho svěcení v sedmnácti letech, které zároveň koresponduje s vyvrcholením vztahu s malou Ying. Stejně jako v povídce „Příběh Velkého nuru“ se vševědoucí, nezúčastněný vypravěč často zastavuje, aby se ohlédl zpět do minulosti, věnoval se dlouhým popisům, osvětlil čtenáři neznámé výrazy v lokálním dialektu nebo místní zvyklosti. Jednoduchá dějová linie je obestřena rozsáhlým líčením okolí Gaoyou, barevnými obrazy přírody, systematickým popisem

klášterů, okresního města, domova malé Ying 英 a detailními popisy všedního života místních obyvatel.

Povídka je rozdělena do devíti oddílů. Vypravěč v první části povídky nejprve detailně představuje vesnici a Klášter u kaštanu, osvětluje čtenáři původ a historii jména kláštera. Následuje popis Mingova odchodu z domova, líčení okresního města a cesta do kláštera, během které se setkává s malou Ying. Ve druhé části je popsán Klášter u kaštanu, líčení všedních dní Minga jako novice kláštera. Třetí část představuje každodenní život v klášteře, obsahuje dlouhé popisy obřadů, denní praxe, zahálky a blíže popisuje mnichy místního kláštera. Čtvrtá část povídky zobrazuje kratochvíle mnichů – hraní karet, madžongu, v závěru čtvrté části je popsána zabíjačka v klášteře. Pátá část povídky popisuje domov malé Ying, její rodinu, denní práce na poli i v domácnosti, zvyklosti místních venkovanů a kratochvíle Minga a Ying. Šestý oddíl je obrazem malé Ying sbírající kaštany a Minga, který ji pozoruje a je jí okouzlen. Sedmá část popisuje, jak Ming a malá Ying jezdí loďkou na nákupy do okresního města. Osmá část povídky popisuje Klášter šťastných podnětů a Mingovo svěcení. Závěrečná devátá část zobrazuje opětovné setkání dvojice a jejich milostné spojení v rákosí mokřad.

7.2. „Příběh Velkého nuru“

Jedna ze dvou nejslavnějších Wang Zengqiho povídek byla vydána krátce po uveřejnění povídky „Svěcení“ v únoru 1981. Wang Zengqi (1982: 214) napsal, že postup jejího psaní byl velmi snadný, prostě ho napadla a stačilo ji jen sepsat na papír.²⁹ Stejně jako prvně zmiňovaná povídka zpracovává Wang Zengqiho vzpomínky na dětství a dospívání v městečku Gaoyou a líčí obraz staré společnosti. Objektivní, vševědoucí a nezúčastněný vypravěč líčí poklidnou krajinu kolem jezera osídlenou kováři, nosiči, obchodníky, bandity a vojáky. Dcera nosiče Qiaoyun 巧云, na kterou si dělá nároky velitel trubačů, se zamiluje do mladého kováře, Jedenáctého (Shiyizi 十一子). Velitel trubačů se kováři pomstí a spolu se svými kumpány jej ubijí téměř k smrti, protože odmítá opustit vesnici a vzdát se Qiaoyun. Qiaoyun jej s pomocí vesničanů zachrání a stane nosičkou, aby uživila jak nemocného otce, tak zraněného kováře. Wang Zengqi v eseji „Jak jsem napsal ‚Příběh velkého jezera‘“ („*Danao jishi*“ *shi zenyang xiechulaide* 《大淖记事》是怎么写出来的) (1982) zmiňuje, že povídka byla inspirována skutečným místem v blízkosti jeho rodného městečka a také postavy mladého kováře a Qiaoyun byly skutečné. Pro závěr povídky využil Wang Zengqi osud vesničanky, která se stala nosičkou, aby uživila svého nemocného manžela.

Povídka je rozdělena do šesti kapitol, z nichž první tři jsou věnovány téměř výhradně popisu prostředí. Autor čtenáři detailně přibližuje prostředí, v němž se povídka odehrává. Postupuje při tom velmi systematicky. V první kapitole čtenáři vysvětluje zvláštní jméno oblasti „Velký nur“, jeho význam a historii. Následně přechází k popisu okolí jezera a proměn krajiny v závislosti na ročních obdobích. Krajina je popisována velmi pečlivě, systematicky a barvitě, včetně rostlin, barev a zvuků. Pak spisovatel postupně popíše celé okolí jezera, na všechny světové strany. Ve druhé kapitole jsou představeny dvě skupiny obyvatel, které obývají okolí jezera. Západní stranu obývají kováři, silní, loajální a soudržní, se starým kovářem v čele, který jim zakazuje hazard, pití alkoholu a ženy, učí je bojovému umění a vede je k čestnosti a odvaze. Synovec starého kováře, Jedenáctý, je silný, statný, pohledný a všechny ženy od jezera ho obdivují. Starý kovář ho před nimi neustále varuje a opakuje mu, že obyvatele východní strany jezera, jsou jiní než oni. Třetí kapitola popisuje východní stranu jezera obývanou nosiči. Muži a ženy se tu živí nošením rýže z lodí, které připlouvají k Velkému nuru a roznášejí ji do obchodů s rýží, sýpek bohatých rodin či do jiných velkých lodí, které pak rýži

²⁹ Popisovaná technika v eseji připomíná Shen Congwenův popis vlastního psaní. Shen svou tvůrčí metodu do roku 1929, než začal psát propracované, stylisticky vybroušené prózy, přirovnával k chytání vzpomínek, které se před jeho očima třepotaly jako motýli. (Kinkley 1984: 66)

odvází zase na jiná místa. Zdejší ženy se živí nošením stejně jako muži a v ničem si s nimi nezadají, unesou zrovna tolik, co muži a vydělají stejně. Dokonce i třináctileté děti nosí ve vrbových košících poloviční náklad a za rok či dva už unesou tolik, co dospělí. Ve třetí kapitole se opakovaně zdůrazňuje, že zdejší ženy se ve všem vyrovnají mužům, mají také stejné způsoby a také si samy svobodně vybírají partnery.

Čtvrtá kapitola začíná líčením hlavní zápletky. Vypravěč představuje Qiaoyun, dceru nosiče. Její matka krátce po jejím narození uprchla s kočovným hercem, a proto žije sama s otcem. Její otec je mimořádně silným nosičem, je upřímný a prostý a Qiaoyun je krásná a všichni muži z okolí jezera ji obdivují. Zvrat příběhu nastává, když si otec Qiaoyun při pádu poraní páteř a Qiaoyun tak musí zajistit obživu. Mladý kovář se stará o svou starou ovdovělou matku. Přestože v sobě oba protagonisté nacházejí zalíbení a vesničané je považují za ideální pár, není možné, aby se vzali. Mladý kovář Qiaoyun zachrání, když spadne do vody a unáší ji proud. Odnese Qiaoyun domů, ale nevyužije příležitosti ke sblížení. Téhož večera přijde do jejího pokoje velitel trubačů a Qiaoyun se zmocní. Pátá kapitola popisuje především život vojáků v místním klášteře a potírání banditů. Na konci páté kapitoly Qiaoyun, která neustále myslí na mladého kováře, využije nepřítomnosti vojáků, vyhledá Jedenáctého a oba se v noci tajně sejdou v rákosí.

Šestá kapitola přináší vyvrcholení zápletky. Vrchní trubač se o milencích brzy doslechne, a protože nechce ztratit tvář, rozhodne se Jedenáctému pomstít. Spolu se svými kumpány Jedenáctého vyveče z domu Qiaoyun a zbijí ho. Protože Jedenáctý odmítne odejít od Velkého nuru a vzdát se Qiaoyun, nařídí vrchní trubač, aby ho jeho muži ubili k smrti. Uneseného Jedenáctého pak najdou kováři a s pomocí vesničanů se jim podaří mladého kováře zachránit. Vrchní trubač je na popud kovářů vykázan z vesnice, Qiaoyun se ujme svého milence a stane se nosičkou, aby uživila Jedenáctého i svého otce.

Také tato povídka je typicky nedějová a lyrická. Velký prostor je v povídce věnován popisu prostředí, líčení krajiny jezera, lokální zvyků a všedního života místních obyvatel. První tři kapitoly se téměř výlučně věnují líčení „lokálních podmínek a zvyků“ (风土人情 fengtu renqing). Až ve čtvrté kapitole přistupuje autor k psaní o postavách 人物 a líčení zápletky, milostného příběhu Qiao Yun a mladého kováře. I zde se ale vypravěč často zastavuje a rozhlíží se po krajině, nebo informuje čtenáře o zvycích a způsobech místních obyvatel.

Kováři a nosiči v povídce představují dvě skupiny původních obyvatel Velkého nuru. Kováři jsou v hierarchii výše, pod nimi jsou nosiči obývající druhou stranu jezera. Navzdory

tomu, že obě skupiny žijí izolovaně, ohrožení vztahu mladého kováře a Qiaoyun nevychází z napjatých vztahů mezi obyvateli, ale zvnějšku. Dvojice milenců propojuje dva oddělené světy místních obyvatel, každý zcela odlišný zvyky a způsobem života a na konci příběhu se oba světy spojí, aby Qiaoyun společnými silami pomohli zachránit kováře. Vítězství zdravé nespoutané venkovské lásky nad restriktivním konfucianismem je také velkým tématem Shen Congwenovy tvorby. Podobně jako v Shen Congwenově povídce Guisheng 贵生 (1937), romantický vztah dvou hrdinů překonává staré bariéry a spojuje společenství místních obyvatel v boji proti hrozbě přicházející z města.

Povídka byla často kritizována za zdlouhavé líčení krajiny a lokálních zvyků, díky němuž je líčená zápleтка upozaděna. Wang Zengqi (1982: 217) kritikům odpovídal, že ústředním tématem povídky je „Velký nur“ a nikoliv milostný příběh Qiaoyun a mladého kováře a že se jedná o místo zcela specifické a odlišné od všeho, co čtenáři znají a také jeho obyvatelé žijí zcela jiné životy a mají jiné morální hodnoty a zvyky, proto bylo nutné čtenáře s prostředím seznámit.

Wang Zengqi v souladu s Shen Congwenovou poučkou držet se blízko postav a soustředit se na popis prostředí vytváří idylický obraz krajiny a života v okolí „Velkého nuru.“ Také v této povídce je patrný určitý posun v zobrazování postav, který je typický pro všechny Wang Zengqiho povídky z počátku 80. let. Výrazně ubývá vnitřního prožívání postav, s odklonem od technik proudu vědomí se popis postav omezil na přímou charakteristiku (například, že kovář Shiziye je „prostý a upřímný“) či nepřímou charakteristiku prostřednictvím reakcí a jednání postav (například Shiziye zachrání Qiaoyun odnese jí domů, uvaří ji polévku, ale nevyužije příležitosti, aby se s ní sblížil. Qiaoyun zase svou povahu projeví, když se bezdůvodně napije moči, kterou se vesničané snaží vzkřísit mladého kováře.) či reakcí okolí (že je Qiaoyun krásná, se čtenář dozvídá z reakce vesničanů – muži si ji prohlíží, na trhu vždy dostává lepší zboží, ...).

7.3. Motivická analýza povídek „Svěcení“ a „Příběh Velkého nuru“

7.3.1. Pojmenování

V povídkách je patrná Wang Zengqiho fascinace pojmenováním. Obě povídky začínají dlouhými pasážemi popisujícími původ, historii a význam místních jmen. Jen v prvním odstavci povídky „Svěcení“ se sloveso „jmenovat se“ (*jiao* 叫) vyskytuje šestnáctkrát. Wang Zengqi také velkou měrou užívá pojmenování postav, které v povídkách nezdědka vystupují pod několika jmény – například hlavní hrdina povídky „Svěcení“ Minghai, je rodiči nazýván Malý Mingzi (*Xiao Mingzi* 小明子), malá Ying jej oslovuje Mingzi (明子), vypravěč o něm hovoří jako o „malém mnichovi“ (*xiao heshang* 小和尚). Různorodá pojmenování odrážejí zvyklosti v oslovování, ale zároveň ostře kontrastují s Wang Zengqiho ranými povídkami, ve kterých je užíváno převážně osobních zájmen.

“这个地方的地名有点怪，叫庵赵庄。赵，是因为庄上大都姓赵。叫做庄，可是人家住得很分散，这里两三家，那里两三家。一出门，远远可以看到，走起来得走一会，因为没有大路，都是弯弯曲曲的田埂。庵，是因为有一个庵。庵叫苦提庵，可是大家叫讹了，叫成荸荠庵。连庵里的和尚也这样叫。‘宝刹何处？’——‘荸荠庵。’庵本来是住尼姑的。‘和尚庙’、‘尼姑庵’嘛。可是荸荠庵住的是和尚。也许因为荸荠庵不大，大者为庙，小者为庵。”

(Wang 1980: 322)

„Zdejší vesnice má divné jméno: An-Čao, čili Čaovi u kláštera. Čaovi proto, že snad všichni se tak jmenují. Říkám vesnice, ale on tu vlastně každý bydlí na samotě, tu a tam skupinka pár stavení. Tak daleko jsou od sebe, že sotva dohlédneš, a když se k někomu vydáš, chvíli to trvá, protože tu není žádná pořádná silnice: jen klikaté pěšinky. U kláštera se tu říká, je zde totiž Klášter posvátného stromu Bodhi. Lidé mu stejně říkají po svém: ‚Klášter u kaštanu‘. Vlastně by tu měli žít mnišky, aspoň podle jména: ‚An‘ znamená ženský klášter. Jenže Klášter u kaštanu obývají mniši. Snad se jmenuje ‚an‘ proto, že je nevelký, také malým klášterům se tak někdy říká.“

(Borotová 1993/6: 179)

“这地方的地名很奇怪，叫做大淖。全县没有几个人认得这个淖字。县境之内，也再没有别的叫做什么淖的地方。据说这是蒙古话。那么这地名大概是元

朝留下的。元朝以前这地方有没有，叫做什么，就无从查考了。‘淖’，是一片大水。说是湖泊，似还不够，比一个池塘可要大得多，春夏水盛时，是颇为浩淼的。”

(Wang 1982:214)

„Je to podivné jméno, Velký nur, a jen několik málo lidí v celém okrese ví, co to znamená. Nikde v okolí není žádné jiné místo takového jména, nur. Říká se, že to slovo je mongolského původu a pravděpodobně se datuje až do dynastie Yuan. Ale jestli už tohle místo za dynastie Yuan existovalo a jak se tehdy jmenovalo, to nelze zjistit. Nur, je velká vodní plocha. Je menší než jezero, ale o mnoho větší než rybník. Když se v jarních a letních měsících rozvodní, vypadá nekonečný.“

7.3.2. Faktografický popis

Popis oblasti kolem Velkého nuru, stejně jako popis Minghaiovy rodné vesnice nápadně připomíná Shen Congwenovu techniku popisů. Ta se opakovaně objevuje v Shen Congwenových prózách, například v povídce „Městečko Huaihua“ (*Huaihua zhen* 槐花镇) (1926), která se podobně jako „Příběh Velkého nuru“ zaměřuje na detailní líčení jednoho konkrétního místa. Spisovatel se hned v úvodu věnuje pečlivému popisu městečka, postupuje od polohy městečka na mapě, informuje čtenáře o jeho jméně, jeho významu a historii, pokračuje popisem hlavní ulice se všemi obchody, dílnami a stánky až k nezapadlejším uličkám a zákoutím městečka a přilehlému okolí. Spisovatel jako by pro takové popisy užíval translokátoru fotoaparátu či filmové techniky, postupně jsou zabírána a detailně líčena všechna místa městečka. V Shen Congwenových povídkách jsou místa také často nahlížena jakoby z výšky. Také Wang Zengqi užívá těchto technik popisu v obou povídkách. Od pojmenování míst až po detailní líčení krajiny a jejích proměn napříč ročními obdobími, se všemi barvami, zvuky a vůněmi.

Dějové pasáže se v povídkách prolínají s dlouhými pasážemi podrobných místních popisů města, krajiny i všedního života místních obyvatel. Ve Wang Zengqiho povídce „Svěcení“ je tento aspekt ještě výraznější, neboť Minghai se v průběhu povídky několikrát přesouvá. Nejprve je popisován jeho domov, následně okresní město, Klášter u kaštanu, domov malé Ying a nakonec Klášter šťastných podnětů.

“穿过一个县城。县城真热闹：官盐店，税务局，肉铺里挂着成边的猪，一个驴子在磨芝麻，满街都是小磨香油的香味，布店，卖茉莉粉、梳头油的什么斋，卖绒花的，卖丝线的，打把式卖膏药的，吹糖人的，耍蛇的 [...]”

(Wang 1980: 323)

„Poté prošli okresním městem, kde vládl pravý shon. Bylo tam sídlo distribuce soli a daňový úřad. V masně visela poražená prasata, opodál přežvykoval osel sezam, až celá ulice voněla po sezamovém oleji, obchod s látkami, prodavač jasmínového prášku, jakýsi salón nabízející olej na vlasy, prodavač umělých květin, prodavač hedvábných nití, prodavač roztodivných mastí a léků, cukroví panáčky, hračky[...]“

(Borotová 1993/6: 180)

7.3.3. Výlučnost

V povídkách je často zdůrazňována odlišnost místních obyvatel, jejich zvyků i morálky. Oblast i její obyvatelé jsou neobyčejní a odlišní od toho, co čtenáři znají. Wang Zengqiho rodná krajina je v povídkách také často dávana do kontrastu s městem.

“他们的生活，他们的风俗，他们的是非标准、伦理道德观念和街里的穿长衣念过‘子曰’的人完全不同。”

(Wang 1998: 415)

„Svémi životy, zvyky a morálními hodnotami byly zcela nepodobní obyvatelům města, kteří nosili dlouhá roucha a věnovali se studiu konfucianismu.“

7.3.4. Manuální práce a řemesla

Wang Zengqi stejně jako Shen Congwen choval obdiv k řemeslu a manuální zručnosti. Také ve Wang Zengqiho díle často nalezneme detailní popisy činností řemeslníků, kovářů, slévačů a dalších řemesel.

“所谓‘乱戾’是绣花的一种针法：绣了第一层，第二层的针脚插进第一层的针缝，这样颜色就可由深到淡，不露痕迹，不像娘那一代绣的花是平针，深浅之间，界限分明，一道一道的。”

(Wang 1980: 334)

„Měla na mysli tak zvaný ‚zmatený steh‘: vyšila se jedna vrstva a přes ni druhá, přičemž se jehla podvlékla pod první niť, a tak se docílilo pozvolných přechodů mezi světlými a tmavými barvami a dalo se stínovat. Byl to jiný způsob než mamčin jednoduchý, steh vedle stehu, výrazné kontury pěkně po pořádku.“

(Borotová 1993/7: 222)

7.3.5. Lokální zvyklosti

Součástí líčení prostředí je také zobrazování místních zvyklostí, které následuje vypravěčovo vysvětlení. Tento motiv se hojně objevuje v obou analyzovaných povídkách.

“这里的风俗，十五六岁的姑娘就都梳上头了。”

(Wang 1980: 333)

„Patnáctiletá a šestnáctiletá děvčata nosila podle místního zvyku spuštěné vlasy.“

(Borotová 1993/7: 221)

“这里的人相信，在流星掉下来的时候在裤带上打一个结，心里想什么好事，就能如愿。”

(Wang 1980:336)

„Lidé tu věřili, že kdo uvidí padat hvězdu, má zavázat uzel na provázku a něco pěkného si přát. Věřili, že se přání vyplní.“

(Borotová 1993/7: 222)

7.3.6. Líčení všedního života

Součástí líčení prostředí a lokálních zvyklostí je líčení událostí všedních dní. Popisy denních prací na poli, v domácnosti i v klášteře, proměňující se s denní dobou či ročním obdobím zaujímají v obou analyzovaných povídkách více než polovinu celého textu. Wang Zengqi jich užívá k vykreslení obrazu života místních obyvatel.

“小和尚的日子清闲得很。一早起来，开山门，扫地。庵里的地铺的都是笊底方砖，好扫得很，给弥勒佛、韦驮烧一炷香，正殿的三世佛面前也烧一炷香、磕三个头、念三声‘南无阿弥陀佛’，敲三声磬。这庵里的和尚不兴做什么早课、

晚课，明子这三声磬就全都代替了。然后，挑水，喂猪。然后，等当家和尚，即明子的舅 舅起来，教他念经。”

(Wang 1980: 325)

„Dny malého mnicha plynuly v zahálce. Ráno vstal, otevřel bránu, zametl. Metlo se dobře, celý klášter byl dlážděný. Pak zapálil vonnou tyčinku na počest Maitréji a Škandy a také v hlavní svatyni zapálil tyčinku před třemi Buddhy, třikrát pobil čelem o zem, třikrát odzpíval ‚Ó vznešený Amitábho‘, třikrát udeřil na gong. [...] Potom načerpál vodu a nakrmil prasata. Pak už jen čekal na představeného, tedy na strýčka, aby se s ním učil číst sútry.“

(Borotová 1993/6: 180)

7.3.7. Ženy

Ženské postavy z analyzovaných povídek bývají často přirovnávány k Shen Congwenovým hrdinkám Cuicui, Sansan nebo Xiaoxiao 萧萧, které ostatně, jak Wang Zengqi později přiznal (1997: 338), byly předlohou hlavní hrdinky „Svěcení“ Yingzi. Qiaoyun je stejně jako Yingzi velmi atraktivní, zdravá, fyzicky i psychicky odolná a nebojí se aktivně konat. Povaha místních žen je výrazněji zobrazena v povídce „Příběh Velkého nuru“. Všechny ženy v okolí Velkého nuru jsou popisovány jako zdravé, fyzicky i psychicky silné a morální.

V povídce „Příběh Velkého nuru“ je opakovaně zdůrazněno, že místní ženy se vyrovnají silou i svobodou mužům, samy si vybírají partnery, nezřídka mají nemanželské děti a ženy, které se živí jako nosičky také stejnou měrou zajišťují rodinu. Zástupcem psychicky i fyzicky silné a nadto krásné ženy je Qiaoyun, která prokáže nezměrnou oddanost a také velkou sílu, když se sama stane nosičkou, aby zajistila rodinu. Hrdinky obou povídek se nebojí aktivně jednat, je-li to zapotřebí. Yingzi sama zaveze Mínga do rákosí, aby tu s ním po zasvěcení zpečetila jejich vztah. Qiaoyun zavede mladého kováře do rákosí, kde jej svede.

“这里的姑娘媳妇也都能挑。她们挑得不比男人少，走得不比男人慢。”

(Wang 1981a: 420)

„Všechny zdejší dívky a ženy dokázaly nosit. Neunesly o nic méně než muži a chodily stejně rychle.“

“她们像男人一样的挣钱，走相、坐相也像男人。走起来一阵风，坐下来两条腿叉得很开。她们像男人一样赤脚穿草鞋（脚指甲却用凤仙花染红）。她们嘴里不忌生冷，男人怎么说话她们怎么说话，她们也用男人骂人的话骂人。”

(Wang 1981a: 420 -421)

„Vydělávaly stejně jako muži, stejně jako muži dělaly dlouhé kroky a sedaly si s nohama zešíroka od sebe. Jako muži nosily slaměné sandály naboso (nehty na nohou si barvily načerveno netýkavkou). Žádné slovo jim nebylo cizí, mluvily a klely stejně jako muži.“

7.3.8. Venkovská morálka

Venkovská morálka, která se liší od morálky obyvatel města, je výrazněji zpracovávána v povídce „Příběh Velkého nuru“. Vypravěč opakovaně zdůrazňuje odlišnost místních obyvatel a jejich morálních hodnot.

“因此，街里的人说这里‘风气不好’。到底是哪里风气更好一些呢？难说。”

(Wang 1981a: 422)

„Obyvatelé města se dívali na jejich způsoby s opovržením. Byly však jejich způsoby o něco lepší? Těžko říci.“

Tento motiv se prolíná také s motivem žen, které zaujímají ve společenství místních obyvatel stejné postavení jako muži.

“这里人家的婚嫁极少明媒正娶，花轿吹鼓手是挣不着他们的钱的。媳妇，多是自己跑来的；姑娘，一般是自己找人。他们在男女关系上是比较随便的。姑娘在家生私孩子；一个媳妇，在丈夫之外，再‘靠’一个，不是稀奇事。这里的女人和男人好，还是恼，只有一个标准：情愿。有的姑娘、媳妇相与了一个男人，自然也跟他要钱买花戴，但是有的不但不要他们的钱，反而把钱给他花 [...]。”

(Wang 1981a: 421)

„Ženy samy přicházely k mužům a dívky si obvykle vybíraly manžela samy. Vztahy mezi muži a ženami byly uvolněné. Nebylo na tom nic zvláštního, porodila-li žena nemanželské dítě v domě své matky. Provdaná žena mohla mít milence. Zda se muž

se ženou zapletli či nikoliv, záleželo jen na jedné věci, na jejich zájmu. Některé dívky a ženy žádaly své milence o peníze na květiny, jiné nejenže jejich peníze nechtěly, ale naopak dávaly peníze svým milencům [...].“

7.3.9. Kláštery a mniši

Wang Zengqi, stejně jako Shen Congwen, ve svých povídkách zobrazuje mnichy a život v klášteře velmi světsky a lidsky. Líčí mnichy, kteří se pro život v klášteře povětšinou rozhodli z velmi pragmatických důvodů, se všemi lidskými vlastnostmi a poklesky. Také Minghaiův vstup do kláštera je motivován touhou po materiálním zajištění. V líčení všedních dní klášterního života se pak objevují ženy, alkohol, klení, vulgární popěvky, konzumace masa i hazard.

“当和尚有很多好处。一是可以吃现成饭。哪个庙里都是管饭的。二是可以攒钱。只要学会了放瑜伽焰口，拜梁皇忏，可以按例分到辛苦钱。积攒起来，将来还俗娶亲也可以；不想还俗，买几亩田也可以。”

(Wang 1980: 322–323)

„Být mnichem mělo tolik výhod. Zaprvé se dobře nají. V každém klášteře se dbá na jídlo. Za druhé si našetří peníze. Naučí se akorát modlitby za zesnulé, obřady na počest boha Liang Chuang-čchien, a to už se zaonačí, aby si i on přišel na nějaké ty drobné. A až si našetří, může se vrátit do světského života a oženit se; pokud se nevrátí, stejně si může koupit několik mu půdy.“

(Borotová 1993: 180)

7.3.10. Lokální dialekt

V obou analyzovaných povídkách se mísí užití lokálního dialektu s užitím klasického jazyka. Věty v klasickém jazyce jsou volně včleněny do hovorového jazyka. V prvním odstavci povídky „Svěcení“ například vidíme věty “大者为庙，小者为庵。” (Da zhe wei miao, xiaozhe wei an. Velké se nazývají „miao“, malé jsou „an“), nebo “宝刹何处？” (Baocha he chu? Kde se nachází váš vznešený klášter?) v textu prodchnutém výrazy lokálního dialektu vesnice Anzhao 庵赵. Líčení rodné krajiny a života ve vesnici či klášteře je často přerušeno vypravěčovým výkladem lokálních termínů, například v pasáži, kdy Minghai s malou Ying hlídají mlat, vysvětluje vypravěč, že žízálám se zde říká „zimní hadi“ a pro cvrčky používá termín „cvrčící paní“.

“晚上，他们一起看场。——葶苈庵收来的租稻也晒在场上。他们并肩坐在一个石碾子上，听青蛙打鼓，听寒蛇唱歌，——这个地方以为蝼蛄叫是蚯蚓叫，而且叫蚯蚓叫‘寒蛇’，听纺纱婆子不停地纺纱，‘吵——’，看萤火虫飞来飞去，看天上的流星。”

(Wang 1980: 363)

“Večer společně hlídali mlat. Rýže, kterou vybíral Klášter u kaštanu se také sušila na slunci na mlatu. Seděli na kamenném válci opíraje se jeden o druhého poslouchali skřehot žab a zpěv zimních hadů³⁰ - lidé si tu často pletli zvuk krtonožky se zvuky žížaly, navíc žížalám říkali „zimní hadi“. Poslouchali cvrčící paní, jak bez ustání cvrkají ,šá‘, pozorovali poletující světlušky a padající hvězdy.“

7.3.11. Místní kultura

V povídce „Svěcení“ se také vyskytují místní popěvky a výrazně zde figuruje hudba a rytmika – zpěv vesničanů, recitování súter, místní vulgární popěvky a říkačky. Následující popěvek na naléhání ostatních prozpěvuje mnich v Klášteře u kaštanu:

“唱完了，大家还嫌不够，他就又唱了一个：

‘姐儿生得飘飘的，

两个奶子翘翘的。

有心上去摸一把，

心里有点跳跳的。’ ”

(Wang 1980: 329)

„Jen (mnich) dozpíval, všichni zpustili, že to nestačí, a tak ještě jednu přidal:

,Má holka roslá je hezky,

Vysoko držej jí cecky.

³⁰ Borotová (1993/6: 222) tuto pasáž z překladu vypouští, stejně tak Hu Zhihui, Fang Zhihua (1995: 173-201) překládá tento termín jako „winter snakes“.

Jen na ně položím dlaň,

Skáče mi srdce jak laň.³¹ , “

(Borotová 1993/6: 182)

7.3.12. Voda

Voda je silným motivem Wang Zengqiho literární tvorby a neschází ani v analyzovaných povídkách. Voda je ve Wang Zengqiho povídkách z 80. let všudypřítomná, přirozeně se objevuje v povídkách odehrávajících se ve Wang Zengqiho rodné krajině, kde se vyskytuje mnoho jezer, řek a mokřadů. Kromě toho, že se povídka „Příběh Velkého nuru“ odehrává na břehu jezera a Klášter u kaštanu se nachází u řeky, hraje ale voda důležitou úlohu i ve vztahu ústředních dvojic obou povídek. Mokřady poskytují útočiště dvojicím obou analyzovaných povídek. Mladý kovář zachrání Qiaoyun unášenou proudem a odnese ji domů, k jejich sblížení pak dojde v rákosí Velkého nuru. Yingzi a Minghai najdou útočiště pro svou lásku rovněž na loďce v rákosí.

V eseji „Můj domov“ (Wo de jiaxiang 我的家乡) (1998) popisuje Wang Zengqi, jak zásadní vliv měla na jeho tvorbu a život voda:

“我的家乡是一个水乡，我是在水边长大的，[...] 水影响了我的性格，也影响了我的作品的风格。”

(Wang 1991: 185)

„Moje rodné město bylo krajem jezer a řek, takže jsem vyrostl u vody [...] voda výrazně ovlivnila můj charakter a také můj styl psaní.“

Podobnou formulaci nalezneme také v Shen Congwenově eseji „Čtu malou knihu a zároveň velkou knihu (Wo du yi ben xiaoshu tongshi you du yi ben dashu 我读一本小书同时又读一本大书):

“ (水) [...] 给予我的影响实在不小。我幼小时较美丽的生活，大部分都同水不能分离。我的学校可以说是在水边的。我认识美，学会思索，水对我有较大的关系。”

³¹ Píseň je převzata z Shen Congwenových „Zhenganských lidových písní“ (Ganren yaoqu 算人谣曲) (1926) a přeformulována v anhuiském dialektu.

(Shen 1932: 252)

„Vliv, který na mě měla voda, byl skutečně obrovský. Mé nádherné dětství nelze od vody oddělit. Dalo by se říci, že moje škola byla na břehu řeky. Pokud jde o poznávání krásného a přemítání o životě, voda s tím vždy měla co dočinění.“

7.4. Povídková tvorba 80. let

Wang Zengqi v roce 1989 v rozhovoru uvedl, že svou literární tvorbu z 80. let považuje za jakési rozšíření své tvorby z let 40.³² Wang Zengqi pokračuje v psaní regionální literatury a užívání lokálního jazyka a stejně jako ve svých povídkách ze 40. let, mísí hovorový jazyk s klasickým jazykem. Jazyk se ale v povídkách z vrcholného období Wang Zengqiho tvorby přesouvá do centra pozornosti a stává se hlavním tématem jeho povídek. V obou analyzovaných povídkách z 80. let nacházíme fascinaci pojmenováním. Zároveň bychom v nich ale marně hledali techniky proudu vědomí a výřečného vypravěče se silným vnitřním prožíváním. Povídky z 80. let se vyznačují přijetím vševědoucího vypravěče a vyprávěním ve třetí osobě, zatímco ve Wang Zengqiho raných povídkách figuruje převážně vypravěč v první osobě. Raná Wang Zengqiho tvorba je silně poznamenána západním modernismem, užívá technik proudu vědomí a polopřímé řeči, jazyk je obtížněji srozumitelný a je charakteristický užitím velkého množství zájmen první osoby, která slouží k zobrazení psychologie a vnitřního prožívání vypravěče a postav, na které se Wang Zengqiho raná tvorba zaměřuje více než na zobrazení lokální kultury a jazyka. Na rozdíl od raných povídek v povídkách z 80. let výrazně ubývá užití osobních zájmen. Zatímco v prvním odstavci „Pomsta“ je k nalezení hned patnáct osobních zájmen, v prvním odstavci povídky „Svěcení“ není ani jedno. Hu Zhihuiův překlad povídky „Svěcení“ do angličtiny ale obsahuje třináct zájmen, neboť bylo nemožné přeložit text bez stylistických změn, žádné z nich nicméně není v první osobě. (podle Fitzgerald 2013: 280)

Zatímco Wang Zengqiho raná povídková tvorba se soustřeďuje na subjektivní prožívání vypravěče, vypravěč v povídce „Svěcení“ staví příběh na systematické etnografické studii lokálního jazyka, zvyklostí a kultury. Další odlišností je zacházení s časem. Wang Zengqiho raná tvorba zahrnující techniky proudu vědomí je bezprostředním zachycením nitra vypravěče či postav. Povídka „Pomsta“ zachycuje okamžik za okamžikem myšlenky a sny protagonisty během jedné noci, naproti tomu povídka „Svěcení“ zachycuje časový úsek deseti let, od věku sedmi let, kdy se stal protagonista novicem, do Minghaiova svěcení ve věku sedmnácti let.

Zatímco rané povídky bezprostředně zachycují neuspořádanou a proměnlivou povahu života, povídky vrcholného období, podobně jako Shen Congwenova tvorba 20. a 30. let, zobrazují cyklické plynutí času v neměnných vzorcích každodenního života kovářů, nosičů, mnichů a dalších obyvatel vesnice. Na rozdíl od povídek raného období, které překypují užitím časových výrazů vyjadřujících bezprostřednost či probíhající děj (dnes, teď, nyní), jsou

³² Viz (Zhang 1989: 69)

v povídkách vrcholného období tyto výrazy nahrazeny výrazy vyjadřujícími pravidelnost a opakování (běžně, obyčejně, vždy, často a častým užitím slovesného sufixu zhe 着 označující probíhající děj či přetrvávající stav). Wang Zengqiho vypravěč v povídkách z 80. let dokonale balancuje mezi výčtem opakujících se činností všedních dní, líčení statických obrazů a jednotlivých událostí. Příkladem může být pasáž povídky „Svěcení“ popisující, jak Minghai a Yingzi sedí na mlatu, poslouchají cvrčky a pozorují poletující světlušky a padající hvězdy.

Poetické líčení malebné scenérie přeruší malá Ying výkřikem, že si zapomněla zavázat uzlík na pásku. Vypravěč se pak vrací s vysvětlením, že místní lidé věří, že když člověk vidí padat hvězdu a udělá si uzal na pásku, splní se mu přání, a dále pokračuje v popisu všedních dní na vesnici. Carolyn Fitzgerald (2008: 104) Wang Zengqiho práci s časem přirovnává k Proustově „hře s časem“ a právě Wang Zengqiho odlišné časové rámce považuje za modernistické techniky přetrvávající i ve Wang Zengqiho povídkách z 80. let, které, jak si Wang Zengqi (1988b: 290) postěžoval, literární kritici často ani nezaznamenají. I povídky z 80. let se vyznačují časovou nevyhraněností, události staré 40 let jsou líčeny s takovou bezprostředností, že se zdá, jako by se odehrávaly v přítomnosti. Wang Zengqi v těchto povídkách nijak nezdůrazňuje minulost, klade vedle sebe opakující se události všedních dní i jednorázové děje a čtenář se často až na samém konci povídky dozvídá, do kterého období je děj zasazen. Příkladem je zakončení povídky „Svěcení“: “写四十三年前的一个梦” (Wang 1980: 343) „*Na základě snu, který se mi zdál před čtyřiceti třemi lety.*“

V obou povídkách střídají dlouhé popisy a krátké dějové pasáže barevné obrazy mokřad v okolí Gaoyou, které jsou výsledkem Wang Zengqiho snahy zapracovat do povídky prvky malby. Stejně jako jeho učitel Shen Congwen vytváří obrazy plné barev, ale i nejrůznějších vůní a zvuků. Wang Zengqi často užívá citoslovce a zvukomalebných slov i evokace rytmu opakováním citoslovcí, částí sůter či slok písní k dokreslení líčení, například cvrčci v povídce „Svěcení“ dělají „sha“, převoz Minghaie do Kláštera pod kaštanem pak doprovází zvuky vesel „Hua-xu, hua-xu!“ (1980: 324). V povídce „Svěcení“ se pak hojně vyskytují popěvky, říkačky, mniši recitující sůtry či zpěv při práci. Wang Zengqiho láska k pekinské opeře a hudbě se projevuje i v jeho práci s jazykem. Carolyn Fitzgerald dokonce vidí vliv hudby i ve Wangově zacházení s časem: „*Wang Zengqi zachází s časem jako s hudbou, charakterizovanou repetitivními opakujícími se ději, ale zároveň plnou rozličných harmonií, temp a rytmu, které společně vytvářejí zvukový obraz minulosti.*“ (2008: 109)

8. Wang Zengqi a Shen Congwen

Wang Zengqi stojí často ve stínu svého učitele Shen Congwena. V literárních studiích bývá nejčastěji zmiňován jako Shen Congwenův žák, nositel Shen Congwenova odkazu či ten, který napodobuje Shen Congwenova nejpoblárnější literární díla, jako například „Pohraniční městečko.“ Vliv Shen Congwena na Wang Zengqiho literární tvorbu je nepochybně velký. Ještě dříve, než se stal Shen Congwen Wang Zengqiho učitelem na Spojené univerzitě jihozápadu, byl Wang Zengqi okouzlen Shen Congwenovou tvorbou. O výboru Shen Congwenových povídek, které Wang Zengqi četl ještě před nástupem na Spojenou univerzitu jihozápadu, řekl, že mu ukázaly zcela nový dosud nepoznaný způsob psaní, podnítily jeho zájem o literaturu a měly dalekosáhlý dopad na jeho vlastní literární styl. (Wang 1988b: 286).

Oba autory pojí mnoho společných životních faktorů a tendencí, jak osobních, tak literárních, které jistě předurčují některé společné rysy jejich tvorby. Jsou mezi nimi však i výrazné rozdíly.

Wang Zengqi se narodil do dobře zajištěné, kulturně i literárně orientované rodiny. Spíše než rodným krajem, přírodou a životem, byl jeho život utvářen množstvím rodinných příslušníků, kteří se Wang Zengqimu intenzivně věnovali, a tak není divu, že malý Wang Zengqi ve škole v humanitních předmětech prospíval na výbornou. Jeho rodinné zázemí orientované především na tradiční vzdělání a klasickou literaturu pravděpodobně také předznamenalo Wang Zengqiho další studium na Spojené univerzitě jihozápadu, na katedře klasické čínské literatury. Na rozdíl od houževnatého Shen Congwena, kterému život přichystal poněkud těžší podmínky a který po studiu toužil, ale nedostal k němu nikdy příležitost, zejména z finančních důvodů, Wang Zengqi proplouval životem poměrně snadno a ke školní docházce přistupoval přinejmenším lehkovážně. Autor sám, stejně jako jeho rodina vzpomínají na nespočet historek z dob Wang Zengqiho studií. Nepříliš svědomitá docházka a spisovatelova neochota ke studiu byly nakonec důvodem k ukončení studia bez závěrečného absolutoria. Zcela v duchu svého učitele však tehdy Wang Zengqi neprospěl z anglického jazyka a tělesné výchovy.

Na Spojené univerzitě jihozápadu se Wang Zengqi s Shen Congwenem velmi sblížil. Nejen, že se mu dostalo Shen Congwenova vedení na přednáškách tvůrčího psaní a stylistických cvičení, takže Wang Zengqi přirozeně ve své tvorbě uplatňoval mnoho zásad, které mu jeho učitel během výuky vštípil, ale Shen Congwen byl také tím, kdo připomínkoval Wang Zengqiho první literární díla a také mu je pomáhal publikovat. A kromě toho se spolu oba spisovatelé

přátelili a trávili spolu mnoho času i mimo školní vyučování. Na rozdíl od Shen Congwena nemusel Wang Zengqi o publikaci svých prvotin nikterak bojovat, stejně jako o příležitost být spisovatelem. To byl výrazný rozdíl mezi Wang Zengqim a Shen Congwenem. Wang Zengqi neměl bytostnou potřebu psát a sám se necítil být spisovatelem, ve svých esejích opakovaně zmiňuje, že se nepovažuje za spisovatele a ani o to nikdy neusiloval. V předmluvě k *Výboru Wang Zengqiho povídek* (*Wang Zengqi duanpian xiaoshuo zixuan zixu* 汪曾祺短篇小说选自序) píše: “我多年来不觉得我是个作家。” (Wang 1981b: 165) „Celá léta jsem si nepomyslel, že jsem spisovatelem.“

Wang Zengqiho raná povídková tvorba nese jasné stopy Shen Congwenova vlivu. Kromě toho, že Wang Zengqi tvořil v souladu se Shen Congwenovými zásadami a jeho raná díla byla Shen Congwenem upravována, je v nich jasně patrný vliv Shen Congwenovy experimentální prózy, jak ukazuje také analýza technik proudu vědomí v povídkách obou spisovatelů. Tato podobnost však nebývá často vzpomínána, neboť tato část Shen Congwenovy tvorby nebyla dobře přijata ani čtenáři ani literárními kritiky. Konečně ani Wang Zengqiho raná povídková tvorba ovlivněná modernismem příliš nepronikla do povědomí čínských čtenářů. Mnohem větší pozornost na sebe tak strhávají Wang Zengqiho povídky z 80. let ovlivněné Shen Congwenovou tvorbou 20. a 30. let, jako například „Pohraniční městečko“, které představuje vrcholná léta Shen Congwenovy tvorby a je nejvíce vyzdvihováno literárními kritiky. Jak je patrné z analýzy, i Wang Zengqiho raná tvorba je silně ovlivněna Shen Congwenem, ovšem experimentujícím Shen Congwenem 40. let. Wang Zengqi sám však nebyl příliš nakloněn abstraktním komplikovaným literárním technikám. Po první sbírce povídek od nich upustil a uchýlil se k tradičnějšímu a méně komplikovanému literárnímu stylu.

V roce 1949, kdy se stal Shen Congwen jednou z mnoha obětí Kampaně proti pravičákům, nebyl Wang Zengqi ještě etablovaným spisovatelem. Vydal pouze sbírku povídek, která na sebe nestrhla příliš velkou pozornost, a tak nebyl soudobými událostmi tolik poškozen. Když se v 80. letech vrátil k povídkové tvorbě, která představuje vrcholné období jeho literární tvorby a stal se literární senzací, Shen Congwen byl již příliš zlomen životem, stár, nemocen a k psaní beletrie se od roku 1949 již nevrátil. Na literární scénu 80. let vstoupila již pouze jeho předchozí literární tvorba. Shen Congwenovo osobité uchopení žánru literatury rodné půdy slavilo v 80. letech velký úspěch, stejně jako Wang Zengqiho nové povídky, které nesly stopy Shen Congwenovy tvorby. Wang Zengqi, na rozdíl od Shen Congwena není reprezentantem literatury rodné půdy, necítí se být vykořeněným a nemá ke svému rodnému kraji tak silnou vazbu jako Shen Congwen. Wang Zengqi zasazuje povídky do své rodné krajiny, protože podle

radu svého učitele, píše o tom, co dobře zná. V eseji o povídce „Svěcení“ píše: „*Proč jsem zasadil děj povídky do prostředí kláštera? Protože jsem v kláštorech v mládí strávil spoustu času. I moje školy byly vždy poblíž kláštera.*“ (Wang 1997: 354) Povídky navracející se k tradiční čínské společnosti, které Wang Zengqi napsal na počátku 80. let a jimiž se jako spisovatel proslavil, jsou spíše ozvukem literatury rodné půdy v Shen Congwenově tvorbě než zástupcem literatury hledání kořenů, do níž bývá Wang Zengqiho dílo často řazeno. Spíše než hledáním kořenů jsou snahou o zachycení estetického ideálu.

V 80. letech, kdy se Wang Zengqi po dlouhé pauze vracel k psaní povídek, ovlivnilo jeho tvorbu studium Shen Congwenova „Pohraničního městečka“. Wang Zengqi tento vliv sám přiznává, v mnoha esejích uvádí, že „Svěcení“ mu připomíná nejvíce „Pohraniční městečko“ a také že se inspiroval Shen Congwenovými ženskými hrdinkami při vytváření vlastních postav. Obě analyzované povídky, které jsou současně Wang Zengqiho nejslavnějšími povídkami, jsou často přirovnávány k Shen Congwenovu „Pohraničnímu městečku.“

Wang Zengqiho povídková tvorba 80. let zpracovává podobná témata a sdílí se Shen Congwenovou tvorbou mnoho motivů, etnografické popisy, líčení přírody, všedního života místních obyvatel, místních zvyklostí, řemesel a manuálních prací, zobrazení žen, odlišnosti místní morálky, lokální kultury, popěvek, říkaček, vykreslení mnichů v jejich světské podobě. Téměř všechny motivy, které byly představeny v motivické analýze povídek z 80. let, jsou přítomny také v Shen Congwenově tvorbě. Wang Zengqi pomocí nich vytváří idylický obraz venkovského života v rodné krajině Gaoyou.

Shen Congwenova díla jsou na první pohled idylicky laděná, ale je pro ně typický antiidylický rozměr. Autor se nesnaží vytvářet dokonale harmonické fikční světy. V jeho dílech naopak nalezneme obraz nedokonalé, negativně poznamenané, deformované utopie. Negativita je vždy součástí světa jako celku a Shen Congwen ji neodvrhuje. Jeho tvorba se nese ve znamení polarity. Shen Congwenovy postavy prožívají vždy konflikt, ať už vnitřní nebo vnější, který je impulzem pro jejich vnitřní vývoj. To ve Wang Zengqiho povídkách nenacházíme, Shen Congwenovy povídky často navozují dojem jakési vnější nehybnosti a pasivity, ale jejich postavy prochází určitým vnitřním vývojem. Naopak aktivita Wang Zengqiho postav v povídkách z období 80. let je převážně vnějšího charakteru, vnitřní prožívání postav je v jeho povídkách značně potlačeno.

V tomto ohledu Wang Zengqiho povídková tvorba 80. let postrádá pro Shen Congwena typické vytváření kontrastů, špíny a čistoty, krásy a ošklivosti, vnitřní proměny a vnější

nehybnosti. Přestože Wang Zengqi ve svých povídkách pracuje s podobnými motivy, nepoužívá je stejným způsobem jako Shen Congwen. Wang Zengqi stejně jako učitel často popisuje dění všedních dní do nejmenších detailů, ale zatímco jeho líčení vytváří idylický celek, malebný obrázek městečka a jeho obyvatel. Shen Congwen do svého líčení všedních dní zahrnuje také líčení poprav, násilí a scén tematizujících absenci lidskosti a soucitu, které líčí stejným nezúčastněným tónem, jako by skutečně byly banálními záležitostmi všedního dne, nad kterými se nikdo nepozastavuje a tím vytváří ve čtenářově mysli opět hnutí. Také ve Wang Zengqiho díle jsou patrné opakující se vzorce lidského života, ale zatímco Wang Zengqi s jejich pomocí vytváří klidnou, konejšivou atmosféru, Shen Congwenovo cyklické líčení vzorců lidského života vyvolává vnitřní neklid, pocit bezvýchodnosti, marnosti, tíživé neměnnosti života, ze které se jedinec nedokáže vymanit a nadto je v Shen Congwenově díle akcentována síla osudu, jemuž postavy nemohou uniknout.

Na zakončení povídky „Příběh Velkého nuru“ je tento rozdíl dobře patrný. Závěr povídky napodobuje závěr „Pohraničního městečka“, jeho vyznění je ale značně optimističtější.

“ 这个人也许永远不回来， 也许明天回来。”

(Shen 1933: 192)

„Možná už se nevrátí nikdy. Možná se vrátí zítra.“

“ 十一子的伤会好吗？ 会。当然会！”

„Uzdraví se jedenáctý? Uzdraví. Samozřejmě, že se uzdraví!“

Wang Zengqiho povídka „Příběh Velkého nuru“ má jednoznačně šťastný konec, Qiaoyun s vesničany zachrání kováře, velitel je vyhnán z vesnice a romance Qiaoyun s Jedenáctým je zachráněna. Kromě toho ženské hrdinky obou povídek se obě aktivně podílejí na utváření vlastního osudu a rozhodně ne neúspěšně. Wang Zengqiho povídková tvorba postrádá pro Shen Congwena tolik charakteristikou „nedokonalou dokonalost“, to, co Kinkley označuje termínem „Imperfect Paradise“ (Kinkley 1995: 5–6). Shen Congwenovo dílo v sobě zahrnuje všechny aspekty, temné a negativní je nedílnou součástí idylického a lyrického. Tento rozdíl je patrný také na lyrických barvitých líčeních scenerie. V závěru „Svěcení“ Wang Zengqi líčí obraz večerních mokřad:

“芦花才吐新穗。紫灰色的芦穗，发着银光，软软的，滑溜溜的，像一串丝线。有的地方结了蒲棒，通红的， 像一枝一枝小蜡烛。青浮萍，紫浮萍。长脚

蚊子，水蜘蛛。野菱角开着四瓣的小白花。惊起一只青桩（一种水鸟），擦着芦苇，扑鲁鲁飞远了。”

(Wang 1980: 343)

„Rákos začínal nahazovat pupeny. Fialové pupeny, z kterých vykvete běloskvoucí, měkoučký chuchvalec podobný bavlně. Sem tam se rozrazilo jasně červené trávoví, připomínající tenké svíčky. Šedivý a fialový okřehek. Komáři, vodouši. Nadseda s kvetoucími bílými čtyřlístky. Vyplašená čejka rozrazila rákosí, zapleskala křídly a odlétla do dálky.“

(Borotová 1993/6: 254)

Na rozdíl od idylického líčení ve Wang Zengqiho povídkách, pro Shen Congwena je typická estetizace ošklivého zahrnutá do lyrického líčení scenerie:

“一具尸骸附近不知是谁悄悄的在大清早烧了一些纸钱，剩下的纸灰似乎是平常所见路旁的蓝色野花，作灰蓝颜色，很凄凉的与已凝结成为黑色浆块的血迹相对照。”

(Shen 1929: 219)

„Neznámo kdo poblíž mrtvoly za rozbřesku nepozorovaně spálil obětní peníze. Zbytky zuhelnatělých obětních peněz vypadaly jako prosté modré divoké květiny kvetoucí podél cest. Bezútěšný šedomodrý kontrast se stopami krve zatuhlý do černého slizu.“

Wang Zengqi ve svém eseji o povídce „Příběh Velkého nuru“ uvádí, že povídku záměrně přizpůsobil estetickému ideálu v místech, kde se mu líčení skutečnosti příliš nezamlouvalo, například zamlčel všudypřítomné nádoby na fekálie, které se nacházely také před domem Qiaoyun. (podle Wang 1982: 214)

Označuje-li Kinkley Shen Congwenův fikční prostor jako „nedokonalý ráj“, pak Wang Zengqiho fikční svět by mohl být nazván „dokonalým rájem.“ Lehkost, bezstarostnost, klidná, vřelá a konejšivá atmosféra jeho povídek nevyvolává žádné otázky ani vnitřní konflikty, přináší obraz ničím nezkažené venkovské krajiny.

Fascinace pojmenováním a lokálními dialekty spojuje oba autory, Wang Zengqi se však v tomto ohledu odlišuje od Shen Congwena tím, že v jeho povídkách není lokální dialekt pouze

nositelem místní kultury, ale stává se hlavním tématem jeho prózy. Pro Wang Zengqiho je přemítání nad lokálním užitím jazyka prostředkem, pomocí něhož se spojuje s rodnou krajinou ve svých vzpomínkách. Shen Congwenova próza je naproti tomu zaměřena spíše na zobrazení místních zvyklostí a obřadů a vnitřní prožívání postav, přestože její součástí je také užití místního dialektu. Pro Wang Zengqiho jsou pak typické krátké, jednoduché věty nepodobné Shen Congwenovým košatým souvětím v kterékoliv fázi jeho literární tvorby.

Jedním z hlavních rozdílů mezi tvorbou Wang Zengqiho a Shen Congwena je také esejem ovlivněná povaha Wang Zengqiho povídek. Kinkley (1993: 85) se domnívá, že klíčovým rozdílem mezi Shen Congwenem a Wang Zengqim je jejich odlišný přístup ke konfucianismu. Wang Zengqiho konfuciánská stránka prostupuje převážně jeho esejistickou tvorbu, ale proniká i do tvory povídkové, na rozdíl od Wang Zengqiho Shen Congwen krátkou esejistickou formou pohrdal právě proto, že byla spojena s konfuciánskou literátskou tradicí. Zatímco Shen Congwenova tvorba zpracovává propast mezi vzpomínanou krajinou Západního Hunanu a skutečnou podobou soudobého Hunanu, Wang Zengqi, podobně jako spisovatelé literatury hledání kořenů neusilovali o realistické zobrazení rodné krajiny, snažili se spíše rekonstruovat a oživit krajinu minulosti a tradici (Fitzgerlad 2008: 83). Jak podotýká Kinkley (1993:84) „*Byl-li Shen Congwen ,nostalgický‘, pak Wang Zengqi je ,neonostalgický‘*“.

David Wang (2015: 110), který se ve své knize *The Lyrical in the Epic Time* věnuje fenoménu lyrického principu v dílech moderních čínských autorů, vyzdvihuje, že i literární formy výrazně epické, jako jsou eseje, studie nebo literárních kritiky z Shen Congwenova pera jsou výrazně lyrické. Wang Zengqi naproti tomu volně přecházel a v „epických časech“ psal opět „epicky“. V době, kdy se věnoval psaní libret k vzorovým operám, volil úplně jiný rejstřík, lyričnost, poetičnost a plynulost, po které volal ve čtyřicátých letech, se v jeho díle objevila znovu až na počátku 80. let a v závěrečné fázi jeho tvorby z let devadesátých se opět zanořila.

9. Závěr

Práce se zaměřuje na rané a vrcholné období Wang Zengqiho povídkové tvorby, mapuje vývoj a proměny autorova literárního stylu a míru, do jaké jeho povídkovou tvorbu ovlivnilo dílo jeho učitele Shen Congwena.

První část práce představuje Wang Zengqiho ranou povídkovou tvorbu, která v roce 1949 vyšla ve sbírce povídek *Sbírka náhodných setkání*. Raná povídková tvorba odráží spisovatelovo experimentování s formou, snahu o rozšíření hranic žánru povídky a také povahu spisovatelova života v období protijaponské války a následné občanské války, které bylo naplněno neustálými přesuny a náhodnými setkáními. Raná Wang Zengqiho tvorba je silně poznamenána západním modernismem, užívá technik proudu vědomí a polopřímé řeči, jazyk je obtížněji srozumitelný a je charakteristický užitím velkého množství zájmen první osoby, která slouží k zobrazení psychologie a vnitřního prožívání vypravěče a postav, na které se Wang Zengqiho raná tvorba zaměřuje více než na zobrazení lokální kultury a jazyka.

K analýze technik proudu vědomí ve Wang Zengqiho tvorbě byly vybrány dvě povídky ze sbírky *Sbírka náhodných setkání* a to povídky „Pomsta“ a „Muž, který se vyznal v drůbeži“. Ze Shen Congwenovy tvorby byly pro analýzu zvoleny dvě povídky, které jsou často označovány jako modernistické a avantgardní, „Pozorování duhy“ a „Žena v domácnosti“. Všechny čtyři analyzované povídky byly napsány v období, kdy technika proudu vědomí teprve začínala pronikat do povědomí čínských autorů. Jen málo čínských spisovatelů se v této době inspirovalo tvorbou západních spisovatelů, jako byli James Joyce či Virginie Woolfová, a pokusilo se techniku proudu vědomí přenést do vlastní tvorby. Raná užití těchto technik v čínské literatuře probíhala v souvislosti s experimentováním s obsahem a formou literárních děl. Uchopení a začlenění technik proudu vědomí se v dílech čínské literatury prosadilo až mnohem později. Nejtypičtější ukázky literatury proudu vědomí v čínské literatuře bychom museli hledat v literárních dílech vznikajících až po roce 1980.

V analyzovaných povídkách byly sledovány distinktivní znaky polopřímé řeči, jak je vymezuje Doležel s přihlédnutím ke specifikům polopřímé řeči v čínském jazyce, na něž upozorňuje ve své studii Elly Hagenaar. Ve všech čtyřech povídkách bylo hojně užito vnitřního monologu, přímého i nepřímého, konceptuálního i percepčního a také dialogizace vnitřního monologu. Jako pořádací princip vnitřních monologů i dialogů se pak často objevovala volná asociace. Shen Congwenovy povídky zacházejí v experimentování dále, je v nich také výrazněji užito polopřímé řeči. Techniky proudu vědomí jsou zde užity především k zobrazení

vnitřního světa postav, jejich přemítání, váhání, pochybností a subjektivního hodnocení vnějších událostí. Často se zde objevují řečnické otázky, zvolání a práci věty, subjektivní modalita a sémantika. Wang Zengqi v analyzovaných povídkách užívá organizačního principu volné asociace především k vytvoření volně plynoucího narativu na pomezí povídky a eseje. V povídkách je zdůrazňována bezprostřednost myšlenek protagonisty, výrazným rysem je také časté užívání zájmen a volné asociace, nelogický vývoj, časté změny narativního hlasu a neúplné věty. V povídkách je rovněž silně zastoupeno užití subjektivní sémantiky. Povídka „Muž, který se vyznal v drůbeži“ již reprezentuje mírný ústup od technik proudu vědomí, které se objevují převážně v úvodní části povídky, zatímco její druhá část již dobře ilustruje autorův silící zájem o tradiční čínskou poetiku, lokální kulturu a jazyk. Je ukázkou mísení experimentů s technikami proudu vědomí, střídání narativních způsobů a odlišných časových rámců (přechod od lineárního k cyklickému), které se v menší míře objevují také ve Wang Zengqiho povídkové tvorbě z let 80.

Nelze říci, že Wang Zengqiho raná experimentální tvorba byla výsledkem Shen Congwenova vedení. Wang Zengqiho raná povídková tvorba byla samozřejmě výsledkem mnoha faktorů, spisovatelovy vlastní četby západních autorů i Shen Congwenových modernistických povídek a také vlny dobových úvah o povídce, které v reakci na precizně vystavěné západní povídky, směřovaly k rozvolněné nedějové formě povídky, čerpající z jiných žánrů a forem.

Shen Congwenovy literární experimenty, které výrazně inspirovaly Wang Zengqiho ranou tvorbu, se nedočkaly přívětivých reakcí u čtenářů, kritiků ani rodiny a přátel. Dílo „Pozorování duhy“ spisovateli dokonce vyneslo označení „autor pornografické prózy“. Wang Zengqiho sbírka *Sbírka náhodných setkání*, která vyšla roku 1949, na sebe nestrhla tak velkou pozornost. Oba autoři se však dočkali uznání až v 80. letech, kdy v souvislosti s vlnou „hledání kořenů“ znovu získala na oblíbenosti Shen Congwenova regionální tvorba z 20. a 30. let. a z ní vycházející nová literární tvorba Wang Zengqiho.

S povídkami raného období mají povídky z počátku 80. let společné některé rysy literatury rodné půdy z raně republikánského období. Wang Zengqi ve svých povídkách stále představuje rodnou krajinu v okolí městečka Gaoyou a užívá lokálního dialektu, na povídkách z počátku 80. let ale pozorujeme výrazný odklon od obracení se do nitra a narůstající zájem o realismus. Pozornost v povídkách z tohoto období se přesouvá od jedince ke společnosti, či širšímu kolektivu. I ve Wang Zengqiho starších povídkách ale nacházíme ještě stopy modernismu. Vedle velkého důrazu na region jsou pro Wang Zengqiho tvorbu tohoto období

stále typické také experimenty s jazykem a odlišnými časovými rámci, mísení jazykových rejstříků a překračování žánrových hranic mezi povídkou a esejí.

K podrobné analýze vrcholného období Wang Zengqiho povídkové tvorby byly vybrány dvě Wang Zengqiho nejslavnější povídky. Obě povídky jsou výrazně poznamenány Wang Zengqiho četbou Shen Congwenovy literární tvorby z 20. a 30. let. Zejména motivická analýza ukazuje velké množství motivů společných tvorbě obou autorů. Wang Zengqi pokračuje v psaní regionální literatury, tradiční estetiky a užívání lokálního jazyka. Stejně jako ve svých povídkách ze 40. let, mísí hovorový jazyk s klasickým jazykem. Jazyk se ale v povídkách z vrcholného období Wang Zengqiho tvorby přesouvá do centra pozornosti a stává se hlavním tématem jeho povídek. V obou analyzovaných povídkách z 80. let nacházíme fascinaci pojmenováním. Zároveň bychom v nich ale marně hledali techniky proudu vědomí a výřečného vypravěče se silným vnitřním prožíváním. Povídky z 80. let se vyznačují přijetím vševědoucího vypravěče a vyprávění ve třetí osobě, zatímco ve Wang Zengqiho raných povídkách figuruje převážně vypravěč v první osobě.

Zatímco rané povídky bezprostředně zachycují neuspořádanou a proměnlivou povahu života, povídky vrcholného období, podobně jako Shen Congwenova tvorba 20. a 30. let zobrazují cyklické plynutí času v neměnných vzorcích každodenního života kovářů, nosičů, mnichů a dalších obyvatel vesnice. Wang Zengqiho vypravěč v povídkách z 80. let dokonale balancuje mezi výčtem opakujících se činností všedních dní, líčení statických obrazů a jednotlivých událostí. V povídkách střídají dlouhé popisy a krátké dějové pasáže barevné obrazy mokřad v okolí Gaoyou, které jsou výsledkem Wang Zengqiho snahy zapracovat do povídky prvky malby. Stejně jako jeho učitel Shen Congwen vytváří obrazy plné barev, ale i nejrůznějších vůní a zvuků. Wang Zengqi často užívá citoslovcí a zvukomalebných slov i evokace rytmu opakováním citoslovcí, částí sůter či slok písní.

Vliv Shen Congwena na Wang Zengqiho literární tvorbu je zcela nezpochybnitelný. Shen Congwen ovlivnil Wang Zengqiho nejen jako spisovatel, ale také jako učitel. Nejen že se Wang Zengqimu dostalo Shen Congwenova vedení na přednáškách tvůrčího psaní a stylistických cvičeních, takže Wang Zengqi ve své tvorbě přirozeně uplatňoval mnoho zásad, které mu jeho učitel během výuky vštípil. Shen Congwen také formoval Wang Zengqiho názory na žánr povídky, a byl také tím, kdo připomínkoval Wang Zengqiho první literární díla a také mu je pomáhal publikovat. A kromě toho se spolu oba spisovatelé přátelili a trávili spolu mnoho času i mimo školní vyučování. V 80. letech, když se Wang Zengqi po dlouhé pauze vracel

k psaní povídek, ovlivnila jeho literární tvorbu především Shen Congwenova tvorba z 20. a 30. let, kterou krátce před návratem k vlastnímu psaní studoval.

Wang Zengqiho povídková tvorba 80. let zpracovává podobná témata a sdílí se Shen Congwenovou tvorbou mnoho motivů, etnografické popisy, líčení přírody, všedního života místních obyvatel, místních zvyklostí, řemesel a manuálních prací, zobrazení žen, odlišnosti místní morálky, lokální kultury, popěvek, říkaček, vykreslení mnichů v jejich světské podobě. Kromě motivů a zděděných rysů literatury rodné půdy se Wang Zengqi také výrazně inspiroval Shen Congwenovými ženskými hrdinkami, zaujaly jej především postavy Cuicui a Sansan, které se staly předlohou pro Wang Zengqiho Yingzi a Qiaoyun.

Oba spisovatelé se však ozcházejí v pojetí fikčního prostoru. Shen Congwenova díla jsou na první pohled idylicky laděná, ale je pro ně typický antiidylický rozměr. Autor se nesnaží vytvářet dokonale harmonické fikční světy. V jeho dílech naopak nalezneme obraz nedokonalé, negativně poznamenané, deformované utopie. Wang Zengqi na rozdíl od svého učitele vytváří idylický ničím nezkažený obraz venkovské krajiny, ve kterém ošklivé a negativní vědomě potlačuje. Shen Congwenovy postavy prožívají vždy konflikt, ať už vnitřní nebo vnější, který je impulzem pro jejich vnitřní vývoj. To ve Wang Zengqiho povídkách nenacházíme. Oba spisovatele spojuje zobrazování událostí všedních dní a opakujících se vzorců lidského života, ale zatímco Wang Zengqi s jejich pomocí vytváří klidnou idylickou atmosféru, Shen Congwenovo líčení vzorců lidského života vyvolává vnitřní neklid, pocit bezvýchodnosti, marnosti, tíživé neměnnosti života, ze které se jedinec nedokáže vymanit.

Wang Zengqi se od Shen Congwena odlišuje užíváním krátkých jednoduchých vět. Oba však hojně užívají specifika lokálních dialektů, lidových popěvek, říkaček a ve své tvorbě mísí vlivy klasického a hovorového jazyka. Přestože oba spisovatelé při psaní povídek čerpají také z jiných žánrů, společně z malby a poezie, Wang Zengqiho povídky se od Shen Congwenových povídek odlišují výrazným vlivem eseje, který Shen Congwen zavrhoval.

Nejslavnějšími povídkami Wang Zengqiho jsou povídky z 80. let, které napodobují Shen Congwenovu tvorbu jak stylem, tak užitými motivy. Přestože čtenář může na první pohled často hned v úvodu povídky nabýt dojmu, že čte povídku Wang Zengqiho učitele, při bližším ohledání zjistí, že povídky postrádají pro Shen Congwena typickou propracovanost a strukturovanost, což vyplývá také z odlišného způsobu psaní obou autorů. Zatímco Wang Zengqi se na mnoha místech zmiňuje, že jej povídka prostě napadla a stačilo ji jen zapsat, či že mnoho věcí prostě do povídky připsal, jak jej zrovna při psaní napadaly, na Shen Congwenově

tvorbě 20. a 30. let je patrná neúnavná práce autora, který své povídky cizeluje a vyškrtává nadbytečná slova.

Faktem také zůstává, že v závěrečné fázi spisovatelovy tvorby, která byla sice co do počtu vydaných děl nejplodnějším obdobím, ale zdaleka ne nejúspěšnějším obdobím, se Wang Zengqi již nedočkal ocenění, ani čtenářů, ani kritiků, které by se přiblížilo jeho dvěma nejslavnějším povídkám – „Svěcení“ a „Příběh Velkého nuru“.

10. Seznam použité literatury

10.1. Prameny

[Borotová 1993=] WANG Zengqi 汪曾祺 (1993). *Svěcení*. Přel. Lucie Borotová. In: *Nový Orient* 48.6: 179 – 183, 7: 221 – 222, 8: 253 – 254. [orig. Wang Zengqi 汪曾祺 (1980), „Shoujie 受戒“ In: Wang 1998: 1: 322 – 343.]

[Fang Zhihua 1995=] WANG Zengqi 汪曾祺 (1995). „Buddhist Initiation.“ Přel. Fang Zhihua. In: Fang Zhihua (ed.). *Chinese Stories of the Twentieth Century*. New York: Garland Publishing, 173 – 201.[orig. Wang Zengqi 汪曾祺 (1980), „Shoujie 受戒“ In: Wang 1998: 1: 322 – 343.]

[Hu Zhihui 1990=] WANG Zengqi 汪曾祺 (1990). „The Love Story of a Young Monk.“ Přel. Fang Zhihua. In: *Story after Supper*. Beijing: Chinese Literature Press, 75-103.[orig. Wang Zengqi 汪曾祺 (1980), „Shoujie 受戒“ In: Wang 1998: 1: 322 – 343.]

KINKLEY, Jeffrey (ed.) (1995). *Imperfect Paradise*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

LIANG Qinglian 梁清廉 (1980). „Zhe yang de xiaoshuo xuyao ma? – Du duanpian xiaoshuo ‚Shoujie‘ you gan. 这样的小说需要吗？度短篇小说《受戒》有感.“ [Potřebujeme takové povídky? – Dojmy po přečtení povídky „Svěcení“]. *Beijing ribao* 北京日报 (Prosinec, 12.)

LU Jianhua 陆建华 (2005). *Wang Zengqi de chun qiu xia dong*. "汪曾祺的春夏秋冬". [Wang Zengqiho jaro, léto, podzim, zima.]. Zhengzhou: Henan renmin.

SHEN Congwen 沈从文 (1929). „Wo de jiaoyu 我的教育“ [Moje vzdělání]. In: Shen 2002/5: 200 - 228.

SHEN Congwen 沈从文 (1932). „Wo du yi ben xiaoshu tongshi you du yiben dashu 我读一本小书同时又读一本大书“ [Čtu malou knihu a zároveň velkou knihu]. In: Shen 2002/13: 250-263.

SHEN Congwen 沈从文 (1933). *Biancheng* 边城 [Pohraniční městečko]. In: Shen 2002/8: 250-263.

SHEN Congwen 沈从文 (1937). „Zhufu 主妇“ [Žena v domácnosti]. In: Shen 2002/8: 351-364.

SHEN Congwen 沈从文 (1941). „Kan hong lu 看虹录“ [Pozorování duhy]. In: Shen 2002/10: 327-342.

SHEN Congwen 沈从文 (2002). *Shen Congwen quaji (1-17 juan)* 沈从文全集 (1-17 卷) [Shen Congwenovo kompletní sebrané dílo. Svazek 1-17]. Taiyuan: Beiyue wenyi chubanshe.

WANG Lang 汪朗 (2000). „Xiele yige xiao heshang de lianai gushi 写了一个小河上的恋爱故事“ [Psaní milostného příběhu malého mnicha]. In: Wang Lang 汪朗, Wang Ming 汪明, Wang Chao 汪朝. *Laotour Wang Zengqi: Women yanzhong de fuqin* 老头儿汪曾祺: 我们眼中的父亲 [Stařík Wang Zengqi: Otec našima očima]. Beijing: Zhongguo renmin, 157-166.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1944). „Fuchou 复仇“ [Pomsta]. In: Wang 1998: 1: 29-38.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1947a). „Duanpian xiaoshuo de benzhi 短篇小说的本质“ [Podstata povídky]. In: Wang 1998: 3: 17-31.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1947b). „Jiya mingjia 鸡鸭名家“ [Muž, který se vyznal v drůbeži]. In: Wang 1998: 1: 76-94.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1980). „Shoujie 受戒“ [Svěcení]. In: Wang 1998: 1: 322 – 343.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1981a). „Danao jishi 大淖记事“ [Příběh Velkého nuru]. In: Wang 1998: 1: 413 – 433.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1981b). „Wang Zengqi duanpian xiaoshuo zixuan zixu 汪曾祺短篇小说选自序“ [Předmluva k výboru Wang Zengqiho povídek]. In: Wang 1998: 3: 165-166.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1982). „ ‚Danao jishi‘ shi zenme xiechulai de. 《大淖记事》是怎么写出来的“ [Jak jsem napsal „Příběh Velkého nuru“] In: Wang 1998: 3: 214 – 220.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1985). „Qiaobian xiaoshuo sanpian houji wang“ [Doslov ke třem povídkám u mostu]. In: Wang 1998: 3: 461-462.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1986). „Wang Zengqi zi xuanji zixu 汪曾祺自选集自序“ [Autorova předmluva k Wang Zengqim sestaveném výboru z díla]. In: Wang 1998: 4: 92-96.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1988a). „Xiaoshuo chenyan 小说陈言“ [Povídková klišé]. In: Wang 1998: 4: 281-292

WANG Zengqi 汪曾祺 (1988b). „Zibao jiamen 自报家门“ [Sám o sobě]. In: Wang 1998: 4: 281-292)

WANG Zengqi 汪曾祺(1990). *Story After Supper*. Beijing: Chinese Literature Press.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1992) „Wo de jiaxiang 我的家乡“ [Můj domov]. In: Wang 1998: 185 – 191.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1997). „Guanyu ‚Shoujie‘ 关于《受戒》“ [O Svěcení]. In: Wang, 1998: 6: 340 - 369.

WANG Zengqi 汪曾祺 (1998). *Wang Zengqi quanji (1-8 juan)*. 汪曾祺全集 (1-8 卷) [Wang Zengqiho kompletní sebrané dílo. Svazek 1-8]. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe.

ZHANG Xinjing 张兴劲 (1989). „Fang Wang Zengqi shilu 访汪曾祺实录“ [Skutečný záznam rozhovoru s Wang Zengqim]. *Beijing wenxue* 北京文学 317.1:69.

10.2. Sekundární literatura

BALLY, Charles (1912). „Figures de pensée et formes linguistiques“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 5: 405 – 22, 456 – 70.

DENTON, Kirk A. (ed.) (1996). *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature 1893 – 1945*. Stanford: Stanford University Press.

DOLEŽEL, Lubomír (1958). „Polopřímá řeč v moderní české próze“. *Slovo a slovesnost* 19.1: 20-46.

DOLEŽEL, Lubomír (1957). „K vyjadřování řeči postav v románě J. Otčenáška *Občan Brych*“. *Naše řeč*, 40.1-2: 1-15.

DOLEŽEL, Lubomír (ed.) (1961). *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha: Orbis.

DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

FITZGERALD, Carolyn (2008). „Imaginary Sites of Memory: Wang Zengqi and Post-Mao Reconstructions of the Native Land.“ *Modern Chinese Literature and Culture* 20.1 : 72 – 128.

FITZGERALD, Carolyn (2013). *Fragmenting Modernisms. Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937 – 49*. Leiden: Brill.

HAGENAAR, Elly (1992). *Stream of Consciousness and Free Indirect Discourse in Modern Chinese Literature*. Leiden: Centre of Non-western studies.

HALLER, Jiří (1929). „Řeč přímá, nepřímá a polopřímá“. *Naše řeč* 13.5: 97-107 a 13.6: 121-130.

HLADÍKOVÁ, Kamila (2013a). *The Exotic Other and Negotiation of Tibetan Self: Representation of Tibet in Chinese and Tibetan fiction of the 1980's*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

HLADÍKOVÁ, Kamila (2013b). *Moderní čínská literatura*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

HONG, Zicheng (2007). *A history of contemporary Chinese literature*. Přel. Michael M. Day. Leiden, Boston: Brill.

- HUMPHREY, Robert. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkley.
- CHATMAN, Seymour (2006). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- CHEN Xiaomei (2002). *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- CHI, Pang Yuan, Wang David Der-Wei (ed.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press.
- JAMES, William (1980). *The Principles of Psychology, Vol.I*. New York: Henry Holt and Company.
- KINKLEY, Jeffrey (1987). *The Odyssey of Shen Congwen*. Stanford: Stanford University Press.
- KINKLEY, Jeffrey (1993). „Shen Congwen's Legacy in Chinese Literature of the 1980's.“ In: David Der-wei Wang a Ellen Widmer (ed.) (1993). *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth Century China*. Cambridge (USA), London: Harvard University Press, 71-106.
- KINKLEY, Jeffrey (ed.) (1995). *Imperfect Paradise*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- KINKLEY, Jeffrey (2003). „Shen Congwen and Imagined Native Communities.“ In: Kirk A. Denton (ed.) *Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 425 – 430.
- LEUNG Laifong (2016). *Contemporary Chinese Fiction Writers. Biography, Bibliography, and Critical Assessment*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- LI Qingxi (2000). „Searching for Roots. Anticultural Return in Mainland Chinese Literature of the 1980s.“ In: Pangyuan Chi, David Der-wei Wang (ed.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press.
- LI Xiao (2005). *Chinese Kongqu Opera*. Shanghai: Shanghai Press.
- LI Xian Yao, Luo Zhenwen (2011). *China's museums*. New York: Cambridge University Press.
- LIPS, Marguerite (1926). *Style indirect libre*. Paříž: Payot.

- LOMOVÁ, Olga. (1994) „Searching for roots.“ In: Vivian Alleton, Alexei Volkov (eds.). *Notions et Perceptions du Changement en Chine*. Paris: College de France, Institute des Hautes Etudes Chinoises. Vol 36: 213-226.
- MAO Zedong (1955). *Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům*. Přel. Zdeněk Hrdlička. Praha: Československý spisovatel.
- MAO Zedong (1975). *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上上的讲话 [Rozhovory o literatuře a umění na konferenci v Yan'anu]. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe.
- MC DOUGALL, Bonnie S. (1980) *Mao Zedong's Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art. A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies University of Michigan.
- MC DOUGALL, Bonnie S., Kam Louie (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurst & Company.
- MORAN, Thomas, Xu (Dianna) Ye (ed.) (2013). *Dictionary of Literary Biography. Chinese Fiction Writers, 1950 – 2000*. Detroit: Thomson Gale.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948). „Dialog a monolog“. *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda
- NÜNNING, Angscar (ed.) (2006). *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno: Host.
- POLLARD, David. (2000). *The Chinese Essay*. London: Hurst & Company.
- PRŮŠEK, Jaroslav (1980). „Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature“. In: Leo Ou-fan Lee (ed). *The Lyrical and the Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1-28.
- PRŮŠEK, Jaroslav (1966). „Quelques remarques sur la nouvelle littérature chinoise.“ *Mélanges de sinologie offerts a M. Paul Demiéville*, 214 – 218.
- EDGAN, Michael (1980). „Characterization in Sea of Woe“. In: Doleželová-Velingerová, M. *Chinese Novel at the Turn of the Century*. Buffalo: University of Toronto Press, 170 – 172.
- SHIH, Shumei (2001). *The Lure of the Modern. Writing Modernism in Semicolonial China, 1917 – 1937*. London: University of California Press.

SONG, Yaoliang (1988). „Yishiliu xiaoshuo yu wenti biange 意识流小说与问题变革“ [Literatura proudu vědomí a proměny její problematiky]. In: Song (ed). *Zhongguo yishiliu xiaoshuo xuan* 中国意识流 小说选 [Výbor čínských povídek literatury proudu vědomí]. Shanghai: Shanghai kexueyuan chubanshe, 9 – 12.

TRÁVNÍČEK, František (1951). *Mluvnice spisovné češtiny* (3.vyd.). 2.sv. Praha: Slovanské nakladatelství.

WANG, David Der-wei (1992). *Fictional Realism in Twentieth-Century China. Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press.

WANG, David Der-wei, Widmer, Ellen (ed.) (1993). *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth Century China*. Cambridge (USA), London: Harvard University Press.

YAN Haiping (ed.) (1998). *Theater and Society. An Anthology of Contemporary Chinese Drama*. New York: An East Gate Book.

YING Lihua (2005). „Encountering the Other: Literature about Minorities in China“. ASIANetwork, 2005: 19-23. <http://asianetwork.org/ane-archived-issues/2005-winter/anex2005-winter-ying.pdf>

ZHANG Xudong (1997). *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham and London: Duke UP.